العدد

425

أيلول

2006

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

□ المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد
ص.ب: 3230
هاتف: 6117240. 6117242. 6117243. فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني: Emailunccriv@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu-dam.org

التوزيع في
الجمهورية العربية
السورية:
المؤسسة العربية السورية
لتوزيع المطبوعات
فاكس. 2122532
.هاتف. 2127797. ص.ب: 12035

المحتويات

أول الكلام	4	رئيس التحرير
الدراسات		
تباريح المصطلح في أدب الطليعة	6	د. طاهر الهمامي
التأويل في النقد العربي المعاصر	11	عبد اللطيف محفوظ
فلسفة الموت عند اليونان	19	محمد سليمان حسن
اغتراب الكاتب في الروح والواقع	29	فايز عز الدين
الوطنية المقاومة في الفن الأوربي	35	جمال العباس
الإعلام الثقافي والهوية	40	عبد الله تايه
المسرح تفاعل الثقافة والأداء	52	عبد الناصر حسو
ساحات		
الذهاب عشقاً	62	طلعت سقيرق
إبداع ـ شعر		
من نافذة في مشفى	64	حميد سعيد
كلمينا من الثرى	69	د. نذير العظمة
أحلام	76	محمد حمدان
قصيدتان	83	حبيب بهلول
مزامير المغني	86	عبد النبي التلاوي
مكاشفات المريد	91	محمد وليد المصري
أنا السيف	93	حسن محمد نور الدين
حين ينكسر الصمت ..	98	فاروق الحميد
أكثر من سوسنة	104	سامر فهد رضوان
على أبواب مصر	108	د. راتب سكر
أمير العشق	111	عبد السلام المحاميد
نشيد الصمت	114	أحمد مشوَّل
لحن	117	ليندا عبد الباقي
ترحال		
ظاهرة عالمية	118	د. فيحاء عبد الهادي

العدد 425

2006

69

120

156

العدد 425 أيلول 2006

إبداع ـ قصة		
سعادة يومية	120	أمجد توفيق
قبلة لأمي... قبلة للتابوت	127	علي المزعل
مرأة ومدينة	132	زياد خداش
لسبت	137	د. نوفل نيوف
لعنقاء	141	محمد المنصور الشقحاء
نهاية اللعبة	148	محمد المسلاتي
ممرات موقع الفن	154	د. محمد جبر
حوار مع فرحان بلبل	156	سائر جهاد قاسم
مع فخري صالح	165	محمد ضمرة
شهادة		
اعترافات كاتب قصة	171	عبد الستار ناصر
أقواس		
ناظم حكمت	179	نضال القاسم
أندريه مالرو	192	لطيفة ديب
قراءات		
سنية صالح في الزمان الضيق	198	ممدوح السكاف
السلمون يرجع إلى مدافئه	204	د. صلاح الدين بوجاه

198

204

عمارة يعقوبيان	210	صبحي فحماوي
لقرآن ومحمد	216	موفق محمد النقيب
ظاهرة القاع الفني	221	ناهض حسن (فائز العراقي)
محمد الشبوكي	236	مأمون الجنان
شرفات هدايا بحجم الهول	242	زهير جبور

210

أول الكلام ..

4

الهتـاف الشجي

. 1 .

بلى،
لسنا أسبارطة كي نعدَّ أبناءنا للقتل والتقتيل.
ولكن (أسبارطة الجديدة) تحاذينا.
ولسنا معتدين كي نلام!
ولكن المعتدين قربنا
ولسنا طارئين على الحياة كي نهمش!
ولكن الطارئين يتلاهثون في الجوار..
ولسنا عمياناً كي لا نرى!
ولسنا ميتين فلا نحسُّ!
ولسنا بلا رؤوس كي لا نعي!
الأمر، بمختصره الشديد، هو (أسبارطة الجديدة)، والمعتدون، والطارئون، والحرب الحرب!
وللحرب طرفان، ويدان، وعينان، وغُصتان، ودربان، وساحة واحدة!
وللحرب ضفتان.. أولاهما للظلم، والجبروت، والقتل، والغطرسة، والطغيان.
وثانيهما للمظلمة، والصبر، والفداء، والثبات، والجولان.
وللحرب كتابان.. كتاب فخر، وكتاب هوان!
وللحرب حزنان.. حزن على ما مضى، وحزن على ما كان!
وللحرب بابان.. باب إلى المجد يفضي، وباب.. إلى النسيان!

وللحرب خاتمتان.. شمال غُرته الحديد.. وجنوب غُرته البيلسان!

. 2 .

بلى،

لسنا أسبارطة كي نعدّ أبناءنا للقتل والتقتيل!

لكنها الحرب الغشوم الجهول، ويد الخراب التي تمتد، جهاراً نهاراً، دونما رادع، أو وازع، أو خلق.. لتُميت الأطفال في أحضان الأمهات، ولتقتل الأمهات الحاضنات، ولتنهي حياة الشيوخ داخل البيوت، وفوق المصاطب، وتحت أشجار الزيتون، ووسط الحقول، وقرب البيادر، وبين أشجار الكروم.

حرب غشوم تمشي بها (أسبارطة الجديدة) قتلاً، وتدميراً، وترويعاً، وتجريفاً، وحرقاً، وسحقاً، وطياً، حرب لا تبيت إلا في مدن الخراب.

(أسبارطة جديدة)، ومنذ ستين سنة.. لا همّ لها، لا غايات.. سوى أن تجعل من مواطنيها قاتلين بامتياز!

(أسبارطة جديدة) لا مثال لها لا صورة لا نموذج .. سوى مذبحة أريحا العتيقة يوم صار القتل أيقونة راشحة بدم الأطفال، والنساء، والشيوخ، والرجال، والأشجار، والحيوانات، وطيور الحمام.

(أسبارطة جديدة) لا صباح لها .. سوى صباحات الدم، والفتك، والظلم.

(أسبارطة جديدة) لا خبز لها.. سوى الخبز المشبع بالدماء.

(أسبارطة جديدة) لا لون لها .. سوى لون الدم، ولا مذاق لها .. سوى مذاق الدم.

(أسبارطة جديدة) تنشر الدم، والعويل، والأحزان.. دم على الطرقات والدروب، والأشجار، والغدران، والعتبات، والأيدي، والوجوه، والكتب المدرسية، والقرى!

وعويل في اللهوات، والعيون، والريح، والجهات، والمساجد، والكنائس، والبيوت.

وأحزان هنا، وهنا، وهنا، وهنا، وهنا.. وهناك.

(أسبارطة جديدة) ترسم مشهدية الخراب الأخيرة!

(أسبارطة جديدة) بيدين.. يدٌ تمدُّ نهر الدم بدم، ويد خائرة تمسك بشلو الحياة الأخيرة!

. 3 .

بلى،

لسنا مغرمين بالتاريخ، ولا بالنهايات..

ولسنا أعداء التاريخ والنهايات..

نحن نحب الحياة.. بوردها، وقمحها، وصباياها، وأطفالها. نحب الأمهات، والجدات، نحب الينابيع... والحقول، والدروب الذاهبة إلى الجبال، نحب الحياة كما تقتضي منا الحياة.

الهتاف الشجي

لهذا.. لا شيء في اليدين سوى الحق في الحياة. ولا شيء في الصدر سوى نداءِ أن تكون الحياة شُبّاكَ هواء..

لهذا.. ندفع الدم، والقتل، والموت، والفجائع، والخراب بيدين من صبر والله أكبر، وبعينين من ضوء وكبرياء.

لهذا، لهذا، لهذا.. علقنا أرواحنا على بيرق الجنوب.. بيرق نصر الله.. راية الرجال؛ رجال الله الذين آخوا الغابات، والأودية، والمغر، والكهوف.... وأدعية الأمهات.

لهذا..، ومن أجل النصر، استلوا . على مهلٍ وريثٍ شديدين . من عمر سيدا الفداء، سيدنا المسيح.. ثلاثةً وثلاثين يوماً من عمره المنقوس في ثلاثةٍ وثلاثين سنة.. كي يكتبوا بها نصر الأبد! وكي يطرزوا بأيديهم المعروقة المالحة بيرق الأحلام! وكي تعلو اللهوات بالهتاف الشجي:

هاهو الوعد..

حانت الساعةُ، وشاء القدر.

حسن حميد

6

تباريح المصطلح
في أدب الطليعة

د. الطاهر الهمامي

(1)

واجهت حركة "الطليعة الأدبية التونسية" في موفّى ستينيات القرن الماضي فراغاً مصطلحياً وهي ترفض الموجود، ترفض "الأدب" و"الشعر" و"القصيدة" و"القصة" وتحمل بسخرية لاذعة على "اليدب" و"الخربشة" وتروم تسمية مسميّاتها وتعيين جنس مواليدها فتستخدم "الطليعة" و"التجريب" و"النص" و"الإنتاج" و"الخلق" والإنشاء والـ "الكتابة" وغير العمودي والحر" و"القصيدة المضادّة" و"شعر عملي" و"شعر لا يعتمد التفعيلة" الخ...

لقد كانت الحركة وهي تتبنّى التجريب نهجاً فنياً وتتخلّى عن المسلّمات والمتعاليات وتقول بالقطع والرفض والتجاوز، تدرك أنّ مشروعها الجمالي البديل في حاجة إلى جهاز مصطلحي يناسبه وأن التسميات المتداولة لا تفي بالحاجة، ولم يغب هذا الإدراك عن أذهان روّاد الحركة، فحمله النص النقدي كما حمله النص الإبداعي، ووجدنا له شواهد عديدة هنا وهناك، سواء عند من طرح المشكل وخاض فيه أو عند من استعمل بدائله المصطلحية مباشرة دون مقدمات نظرية (1).

نتناول بالدرس الوعي المصطلحي عند الجماعة ونقف على شواهده، ونتتبع خط

التطور في هذا المسار والبدائل التسموية التي مارسها الكاتب الطليعي والتردد الذي طبع خطاه والذي لعله كان من صميم "التجريب" نفسه، والفورة المصطلحية التي ميّزت الحركة وهي تعيش عنفوانها قبل أن تُؤْذِن بالتلاشي، ونتحسس طبيعة المصطلحات المُتبنّاة وطرائق أصحابها في إحداثها والجدل الذي أثارته ومدى صمودها أمام الجاهز والسائد المتربص بها ونستقطر الدلالات المجتمعية والحضارية ونُجْلي أمر التباريح التي آثرناها عنواناً لهذا الفصل.

(2)

استخدم كتاب الطليعة وهم في بداية مشروعهم مصطلحاً جامعاً لحركتهم هو "الطليعة" وتبلور مفهومه من خلال ما كتبوا فيه حدًّاً وتعريفاً.

والمتتبع لنشأة هذه التسمية في حقل استعمالات هؤلاء يعثر عليها للمرة الأولى ضمن البيان الذي نشرته مجموعة الأدباء الشبان دفاعاً عن شرعية التجديد وتضامناً مع صاحب "الإنسان الصفر" إثر الحملة التي استهدفته بسبب هذه "القصة التجريبية" (2) قبل أن يَرِدَ استعمالها ثانية في نصين متزامني الصدور (3) فكان ذلك أوّل استخدام صريح لعبارة "الأدب الطليعي" ثم تلا ذلك بعد فترة وجيزة "مدخل إلى أدب الطليعة في تونس" (4) فكان بمثابة البيان التأسيسي، ثم جاء الفصل الثاني من "بيان الأدب التجريبي" متضمناً فقرات بعنوان "الطليعة التونسية غير الطليعة الغربية" (5) ولم تمض مدة قصيرة حتى صدر نص تنظيري مكتمل بعنوان "لماذا الأدب الطلائعي التونسي؟" (6) يُفهَم من كلام صاحبه في مقال آخر أنّه ينسب السبق في استعمال مصطلح "الطليعة" إلى نفسه حين يقول: "بعد سنتين كاملتين أمضيتهما في تقويم نوع من الأدب قصة وشعراً أسميته الأدب الطلائعي" (7)

ويلاحَظ أن التردد كان قائماً عند مستخدمي المصطلح بين اشتقاق النسبة من المفرد (طليعي) حيناً والجمع (طلائعي) حيناً آخر، دون أن ينجم عن ذلك في أذهانهم فارق دلالي ذو بال، رغم أن الفارق كان موجوداً في فهم المصطلح نفسه والمعنى الذي يعنيه، وستزداد المسافة الفارقة سعة بتطور الحركة واقترابها من نهايتها، وسيعيه الجماعة وهم يفتحون ملف تقويمها، فلقد تبين أن "الطليعة" كانت "طلائع" بما شقها من تناقضات، وتباينات، رغم المشترك الذي كان يؤلّف بين رؤاها ويجمع شملها.

(3)

بيد أن "الطليعة" رافقها مصطلح آخر عبَّر عنها هو "التجريب" الذي رُفِع للمرة

الأولى لافتة على واجهة القصة وتحديداً "الإنسان الصفر" لعز الدين المدني، الصادرة في ديسمبر 1968 على صفحات مجلة "الفكر" وقد سعى داعية "الأدب التجريبي" إلى إدخال المصطلح ضمن دائرة الاستعمال وتبيين كون البحث والامتحان والاختبار هي المعاني الأساسية التي يتضمنها مفهوم التجريب الفني" (8) وحوصلة غاياته المتمثلة في "تقديم خلق نقدي يتماشى وروح العصر وتطوير الأدب تطويراً جذرياً وربط عُرى الحوار المثمر النزيه مع القارئ "تمهيداً لما يسمى بـ "الأدب الكامل" وهو مصطلح آخر راج بين الجماعة على أساس أنه المرحلة العليا التي يروم الأدب التجريبي بلوغها.

ولئن كان مصطلح الطليعة يدل على الموقع الريادي والقيادي فإن التجريب يرسم النهج الفني المتبع ولئن لم يُثِر الأول اعتراضاً في أوساط الحركة فقد ظلّ الثاني محلّ أخذ وردّ بل يبدو أنه أثار استياء عند بعض شعرائها وقصّاصيها الذين "يرفضون الرفض الحاسم اللا مسؤولية الناجمة عن الكتابة والخلق من دون أيّ اعتبار للفشل والنجاح" (9) كما نصّت على ذلك البيانات، فيما حاول البعض الآخر الوقوف موقف التوفيق معتبراً التفريق بين "الأدب الطلائعي" و"الأدب التجريبي" أمراً "لا يستند إلى أدلّة أو براهين وإنما هو قائم في أذهان بعض الكُتّاب الطلائعيين على جزئيات ثانوية لا تمسّ بالجوهر المتفق عليه من طرف الجميع وهو البحث عن أدب تونسي صميم" (10) داعياً إلى "الاتفاق على تسمية موحدة" معبراً عن استعداده للتخلّي عن مصطلح الطلائعية في صورة ما إذا وقع العثور على "تسمية أدقّ وأقرب إلى خصائص الحركة الجديدة وأهدافها وكان هذا الموقف بدأ محترزاً من "التجريب" لارتباطه بتطور المجتمع الأوروبي(12) قبل أن يمرّ إلى تأييده واعتباره "الطريقة المثلى لخلق لغة شعرية تونسية في مستوى الفن الراقي" (13). وإذا كان بعض شعراء الحركة لم يتردد في إعلان أن ما يكتبه نمط من الكتابة التجريبية" (14) فإن البعض الآخر عبّر عن رفضه الصريح للمصطلح. ولم يجد النقد بدّاً أمام اختلاف القصاصين حول هذا المصطلح من التمييز بين "القصة التجريبية" و"القصة الطلائعية" التي يرفض أصحابها "التجريب تسمية" (15). لكن هذا الفصل سيظل قيد النية لا يتعداها إلى التطبيق، ربما لأن الفاصل في الأذهان بين "طليعي" و"تجريبي" لم يكن موجوداً أو على الأقل واضحاً. فقد خلا المتن السردي من أي شاهد نصّي عليه وسينفرد أحدهم، في وقت متأخر من النقاش، برفض التسمية، مهما كانت، فحسْبُ هذا الأدب . حسبه . أن يكون "كتابة رافضة" (16).

ويشهد المتن بأن الخلاف الذي شق الجماعة حول المصطلح المركزي للحركة لم يخْلُ من بواعث ذاتية تهمّ الزعامة والأسبقية. فعديد المواقف سواء داخل النوع الأدبي الواحد (قصة، شعر...) أو بالنسبة إلى الحركة كُلاًّ طبعها الصراع على الريادة، فضلاً عن ردود الفعل التي حرّكت عناصر التحقت متأخرة، أو ركبت الموجة، وغاظها "الجاه" الذي تصورت أن "الزعماء" باتوا يتمتعون به.

(4)

وعد الاصطلاح على تسمية الحركة عاشت الجماعة المؤسّسة تباريح جمّة وهي تواجه مشكل جنس الإنشاء الجديد، ماذا تسميه، وهل ثمة الحاجة إلى تسميته أصلاً، فكان حالها أحياناً وقد استعصى القبض على مُسمّاها يذكّر بحال شبيهة عاشها مُحْدَث قديم وعبّر عنها بقوله:

آخذٌ نفسي بتأليف شيء
واحدٍ في اللفظ شتّى المعاني
قائمٍ في الوهم، حتى إذا
رُمْتُه رمتُ معمَّى المكان

فكان أن توحدت أجناس القول كلّها تحت لواء جنس سمّوه "خلق وانشاء" حيناً و"إنتاج" حيناً، و"كتابة" حيناً آخر. وراوح الشعر بين الانخراط في هذه التسمية وبين الحفاظ على لافتاته المميزة، كـ "غير العمودي والحر" و"قصيدة مضادة".

لقد حرصت الحركة على استكمال جهاز مُسمَّيَاتها. ولم يتخلّف عني وعي كُتّابها، منفردين أو مجتمعين، وهم يواجهون مفردات القاموس القائم، عن إثارة المشكلة الاصطلاحية والاصطدام بها عقبة لا مناص من تذليها على نحو من الإنحاء. ووجدنا دعوة مبكرة وصريحة إلى استبدال الجهاز المصطلحي القديم بآخر جديد، ما دامت "الأسماء" تنبع من مسميّاتها" (17) وفي هذا الإطار كانت الدعوة إلى التخلي عن مصطلح "قصيدة" مثلاً، وتعليل ذلك بكونه حمّال حمولة دلالية لم تعد تشاكل طبيعة العصر. لكن البديل، بحكم التجريب وبحكم الولادة العسيرة لمولود لم ينشأ من رحم الداخل، ظل يراوح بين أخذ وردّ. لذا توزع الشعراء بين أكثر من لافتة وانضوى القصاصون تحت ألوية أجناسه مبتكرة (قصة تجريبية، قصة تكعيبية، لوحة...) أو تراثية (خبر، حكاية...) وفي سنة 1971 التي كانت بمثابة ربيع الحركة تقلص التحديد الأجناسي الذي فرّق بين منظوم ومنثور، وبين شعر، وقصة، وخاطرة، ومسرح، ونقد، ليحل محلّه المحدِّد الجامع كما ذكرناه عملاً

بمقولة امّحاء الحدود بين الفنون، قولية وحركية وتشكيلية.

فكيف تدبر نشطاء الحركة أمر هذه التسميات وما السبل التي توخّوها لاستنباطها؟ توخى كتاب "الطليعة" وشعراؤها في سدّ الفراغ المصطلحي الذي واجهوه وهم يبشرون بمشروعهم سبلاً ثلاثة:

. الترجمة حيث تم نقل التسميات المستخدمة في حقل الدراسات والحركات الأدبية الشبيهة بفرنسا الستينيات والسبعينيات، من قبيل Avant -Garde (طليعة) و Expérimentation (تجريب) و Art total (الفن الكامل) و création (خلق) و production (إنتاج) و écriture (كتابة) و Anti - Po1éme (قصيدة مضادة).. الخ، وهي ترجمة يقوم بها الطليعيون أنفسهم أو يستثمرون المتداول من نُقول الطليعيين ودُعاة التجريب في البلاد العربية (الشام، مصر، المغرب....).

. استنباط التسمية الملائمة بالاجتهاد الفردي أو الجماعي: غير العمودي والحرّ، شعر لا يعتمد التفعيلة، قصة تكعيبية، لوحة، اللغة التجاوز.

. استخدام تسميات تراثية، لاسيما عند اللجوء إلى استدعاء أشكال عريقة كالخبر والحكاية... الخ.

أما التسمية التي ميّزت علاقة هؤلاء بمعجمهم الاصطلاحي فهي عدم الاستقرار ومردّه إلى أمور عدة منها الطابع الاجتهادي، الفردي أحياناً، في النقل، ومنها طبيعة المواليد النصية، ومنطق التجريب الذي يقودها، ومنها الإرباك الذي سببه تيار الصدّ. ولعل هذه الأسباب وسواها هي الأصل في تبخر الجهاز المصطلحي الطليعي مع الوقت، وذهابه بذهاب ريح الحركة. ورغم الأثر الذي تركه التجريب، والأفق الذي فتحه أمام الكتابة فإن الفورة التسموية لم تخلّف شيئاً يذكر تقريباً، وعادت أمور التسمية إلى مجاريها التقليدية، فالشعر عاد شعراً والنثر نثراً، والقصة قصة، والمقال مقالاً، والخاطرة خاطرة وكأن المعركة خُسِرت فهل كانت "الطليعة" عضواً غريباً لقطه الجسم الثقافي العربي ولم يتقبل زرعه فيه، أم أن طبيعة الأشياء تقضي باختفاء الأسماء بعد فترة وأن اختفاء الأسماء لا يعني بطلان الاجتهاد في التسمية أو نهاية فعل المسميات في واقع الحياة، وتحديداً، واقع النشاط الأدبي والفني؟.

الإحالات:

(1) انظر: حركة الطليعة الأدبية في تونس 1968 . 1972، الطاهر الهمّامي، كلية الآداب منوبة ودار سحر، 1994.
(2) كلمة للتاريخ، الطاهر الهمّامي: إبراهيم بن مراد، محمد الحبيب الزنّاد، منصف الوهايبي، محمد الباردي، حسين الواد، محمد السنوسي، نور الدين بلقاسم، الفكر، فيفري 1969، ص 75.
(3) الأول لعز الدين المدني: المجزوم بالصمت (حلقة 3) والثاني لمحمد بن صالح بن عمر: وجوه في مرايا . العمل الثقافي 1970/7/31، ص 4 وص 6.
(4) مدخل إلى أدب الطليعة في تونس، محمد بن صالح بن عمر، العمل الثقافي، 1970/8/14، ص 9.
(5) الطليعة التونسية غير الطليعة الغربية، عز الدين المدني، الأدب التجريبي بين مراجعة ومواصلة، العمل الثقافي، 1970/9/11، ص 6.
(6) لماذا الأدب الطلائعي التونسي، محمد بن صالح بن عمر، الفكر، ديسمبر 1970، ص 33.
(7) أخطائي المطبعية، محمد بن صالح بن عمر، المسيرة 1971/17/26، ص 5.
(8) قضايا ونماذج من القصة التونسية المعاصرة، عز الدين المدني، العمل الثقافي 1970/11/23، ص 5.
(9) من قضايا الأدب الطلائعي التونسي، محمد بن صالح بن عمر، العمل الثقافي، 1971/4/2، ص 7.
(10) نفسه.
(11) نحو قصة تونسية، محمد بن صالح بن عمر، العمل الثقافي، 1969/6/27، ص4.
(12) نفسه.
(13) محاولة في تحديد مراحل تطور الشعر التونسي الحديث، محمد بن صالح بن عمر، العمل الثقافي 1969/9/17، ص 8.
(14) القصيدة المضادّة نمط في الكتابة التجريبية، محمد مصمولي، العمل الثقافي 1972/6/9، ص 10
(15) لماذا الأدب الطلائعي التونسي؟ محمد بن صالح بن عمر، الفكر، ديسمبر 1970، ص 33.

(16) محاولة في دراسة الاتجاه القصصي الجديد بتونس، إبراهيم بن مراد، ثقافة ع 8 شتاء 1972، ص 13.

(17) غير العمودي والحر شعراً وشعراء، الطاهر الهمامي، العمل الثقافي، 1970/4/17. ص 3.

11

التأويل في..
النقد العربي المعاصر

عبد اللطيف محفوظ ـ المغرب

0 ـ عن التأويل والنقد الأدبي:

يحاول التأويل، بوصفه فعلاً ذهنياً، إدراك المعنى حين يكون خفياً وملتبساً، أو توجيه المعنى الأكثر مناسبة للسياق والمقام حين يكون الدليل المدرك متعدد المعاني.. هو ملكة ملازمة لكل فعل إدراكي، لكن هذا لا يعني أن التأويل خاضع لمعايير ثابتة يظل بموجبها هو نفسه، بل إنه يتغير من متلق إلى آخر، سواء تعلق الأمر بإدراكٍ لنفس الشيء أو لأشياء مختلفة.

والواقع أن التعميم الذي غالباً ما يشوب العديد من التحديدات التي تحاول التعقيد للتأويل، لا يمكن أن يتضاءل إلا إذا تم الاهتمام بالفرق بين المصطلح في مستويات وجوده الثلاثة. والتي هي أولاً: المستوى المجرد، الذي يرتبط بكون بتأويل فعلَ إدراكِ وتمثّلِ المعنى عن طريق الفهم والتفسير، أي بوصفه بحثاً عن دليل غائب يعتبر موضوعاً للدليل الحاضر في الوعي.

وهي ثانياً المستوى الإجرائي الذي

يتجسد في سيرورة ذهنية من التفكر الجامع في نفس الآن بين الدليل المدرك (شيئاً أو ظاهرة) وبين كل ما هو حاصل في وعي المُدْرِكِ من معرفة مسبقة حول هذا الدليل ومن تمثلات مزامنة للحظة الإدراك نفسها.

ومن الملاحظ أن هذا المستوى هو الذي يقبل أن نحدد فيه التأويل بوصفه طاقة ذهنية مرتبطة بقدرات الذوات وتفاعلاتها مع المقامات وسياقات التواصل والمعارف الخلفية وحقول الأدلة المدركة وغير ذلك. ويمكن أن نعتبر السيرورة الذهنية التي تتم في هذا المستوى مماثلة للسيرورة التي حددتها السيميائيات البورسية تحت مفهوم التدلال (سيميوزيس) (1). والذي سنستفيد منه في تصنيف أنواع التأويل الأدبي.

ثم هناك ثالثاً وأخيراً التأويل بوصفه تحققاً فردياً مخصوصاً يعود إلى شخص معين وهو يقدم خلاصة فهمه وقراءته لدليل ما (مفرد أو مركب). وهذا المستوى هو الذي يسمح لنا بأن نحكم على الآليات المستخدمة من قبله وعلى قدراته ومقاصده وباختصار إنه المستوى الذي يسمح لنا بتمثل كيفية انحلال آليات المستوى الثاني في ذهن هذا الشخص.

ويعد هذا المستوى الثالث سبباً لتقديم بورس نظرية المؤولات الستة التي سنستعين بها أيضاً لتحديد مستويات التأويلات الأدبية.

1 - الإدراك والتأويل عند بورس

يستند فعل الإدراك عند بورس على عمليات بناء التدلال (السميوزيس) التي تعني عملية إنتاج الدلالة وتداولها. وهي سيرورة تقوم على تفاعل ثلاثي بين المكونات الثلاث للدليل نفسه، وهي الممثل والموضوع والمؤول. وهذه عناصرة مؤطرة من قبل/ وخاضعة للمقولات الثلاثة التي يرى أنها تتحكم في سيرورتي إنتاج الأدلة وتلقيها على اختلاف أنواعها. وهذه المقولات هي الأولانية والثانيانية والثالثانية(2)، والتي بناء عليها تقسم الأدلة بحسب انتمائها إلى إحداها، وهي أولاً مقولة الممكن، وتضم الأدلة التي تكون موضوعاتها الدينامية أيقونات، أي أن موضوعاتها تتجسد في أدلة أخرى تربطها بها علاقات نوعية قائمة على المشابهة، كما هو الحال في الاستعارة وما شاكلها، وتتسم هذه الموضوعات الدينامية بأنها محتملة وممكنة وحسب. وثانياً مقولة الوجود، وتضم الأدلة التي تكون موضوعاتها الدينامية مؤشرات وجودية ترتبط بالدليل عن طريق المجاورة. ويمكن أن نميز داخل هذه المقولة بين الأدلة الإشارية التي لا تقوم إلا بالتأشير على رمزها المجرد، وبين المؤشرات التي تجسد المعنى الحقيقي للمجاورة التي تضم الأشكال البلاغية التقليدية المعروفة مثل المجاز بأنواعه والكناية وما شاكلهما. وثالثاً مقولة الضرورة،

وهي مقولة مجردة مسؤولة عن الوساطة بين الأدلة ومؤولاتها المجردة التي لا تُحَيَّنُ وجودياً إلا في شكل نسخ، فتغدو تبعاً لطبيعة التمثيل، أيقونات أو إشارات أو مؤشرات. أما بالنسبة للمؤولات فيقسمها أيضاً تبعاً لجهة وجودها المقولاتي، فهناك المؤولات الحملية وهي مؤولات ممكنة تقوم على مبدأ الافتراض، وتضم مؤم /مؤد1/ مؤن 1. ثم المؤولات الوجودية الخاصة برد الفعل وتضم مؤولين هما مؤد 2 ومؤن2 ثم أخيراً هناك المؤولات البرهانية وتضم مؤولاً وحيداً هو مؤن 3. (3)

وبناء على هذه الخلفية النظرية يمكن إدراج جميع التأويلات التي أنجزها النقد الأدبي في إحدى هذه الخانات الثلاث المنطقية، تبعاً لشكل تمثل الناقد للنص الأدبي وشكله تمثله لعلاقة النص بالعالم الشارط لوجوده وتلقيه..

لكن قبل تقديم التأطير الذي نقترحه للتجارب التأويلية لابد من التمهيد لذلك بتقديم ملاحظات عامة عن خصوصيات التأويل الأدبي، وذلك بإبراز ما يميز مكونات العملية الذهنية المشكلة لعصب التدلال الأدبي:

تقتضي عملية إدراك النص الأدبي أن تشتمل المسافة الذهنية الموسِّطة لفعل الإدراك، إضافة لما يقتضيه تلقي الأدلة العادية، على مفهوم الأدب وقواعد الجنس، حيث يقوم مفهوم الأدب بتحديد العلاقة بين الإدراك السوي لهذا النوع من الخطاب بين النص والعالم، بينما يقوم مفهوم قواعد الجنس بتحديد نوع الآليات اللازم تشغيلها من أجل ملاءمة بناء الخطاب وملامسة موضوعه المفترض. وهذا ما يجعل التأويل الأدبي مسوّغاً بل مشروعاً في كل الحالات، لأنه بوصفه تخييلاً أي بدون قوة إحالية صارمة تضبطه، فإنه يسمح بتعدد المعاني كلما تعددت تجارب التلقي. ويعني كل هذا أن التأويل الأدبي يمر عبر الفهم الذي هو نفسه سيرورة تدلالية تنتهي بتحويل النص إلى دليل يصبح موضوع تأويل آخر وهكذا، والفهم بالنسبة للناقد ضرورة ليس باعتبار محاولة أولى للظفر بمعنى خفي ما، وليس لأنه الرد المعرفي على الإحساس بالطبيعة المجردة للنص، بل لأنه منزع أصيل في التعامل مع النصوص التي ليست في النهاية سوى سياقات من الكلام المقيد بالكتابة، أي ليست في النهاية سوى إحالات على كلام آخر وهكذا.. إن ما سبق يفسر تعدد المعاني الممكنة للنص الواحد، الذي يسمح للفهم بإعداد عدد من فرضيات التأويل، على اعتبار أن كل فرضية هي ربطُ خطابٍ جديدٍ بخطاب النص (4)، ما دامت صياغة النص

الأدبي نفسها تمنح القدرة على الاستئناف الذي هو سمة النص المفتوح، أو ما دامت التأويلات هي النتيجة الملموسة لهذا التسلسل والاستئناف(5).

2 ـ عن النقد العربي والخلفيات النظرية:

يبدو أنه من الصعب تنميط تجارب النقد العربي المعاصر والحديث عنها بنوع من الوثوقية بسبب تعددها واختلافها من حيث الخلفيات والمقصديات وأيضاً بسبب امتدادها في زمن موسوم بعدم التطور المتدرج انطلاقاً من آليات داخلية تتحكم فيها شروط ذاتية نابعة من تطور المعرفة بآليات إنتاج النصوص المشكلة لموضوع الخطاب النقدي، وتطور حساسية تلقي الأدب وتمثل نظريته. وقد خضعت، مقابل ذلك، لتأثير قوي خارجي فرضته التبعية الثقافية، التي وجدت على الدوام المناخ المناسب، جراء غياب شروط التطور الذاتي الذي يتطلب من بين ما يتطلبه وجود نظرية للأدب وتطور العلوم الإنسانية التي لا مندوحة من الاستناد إليها من أجل تطوير الوعي بمفهوم الأدب ومفاهيم القراءة والنقد والتحليل. كل هذا سمح للنظريات الغربية بأن تشكل مرجعاً للنظريات العربية التي أصبحت بفعل ذلك مؤولات متميزة لها.

لكن رغم تلك الصعوبة، يمكن بنوع من التعميم القول إن تملي تاريخ التجارب النقدية العربية المعاصرة، يفيد أن النقد قد بدأ مع النصف الثاني من القرن المنصرم يتخلى عن كونه إنتاجاً انطباعياً لملاحظات عابرة عن مضامين النصوص الأدبية، كما أنه لم يعد خطاباً على هامش الأدب، يراكم معارف موجودة مسبقاً في الموسوعة الثقافية بوصفها جوهراً للنص. وباختصار فقد كان النقد آنئذ نقداً يجسد قراءات تنحو ى، وتميل إلى الاختزال وشرح و شرح مقاطع منها. وربطها ﻮجودة بشكل مسبق ضمن مة التي تُتَداول في سياقات ير الأدبية.

> “
> *تقتضي عملية إدراك النص الأدبي أن تشتمل المسافة الذهنية الموسطة لفعل الإدراك*
> “

نه سيعرف مع النصف الثاني من العشرين، وخاصة مع تطور الأكاديمي في السبعينيات، ، جذرية، حيث سيجري الانفتاح عدة مناهج في محاولة لتجديد ب النقدي وتخليصه من منزلقات الاستناد إلى خلفيات نظرية لمة. في هذا السياق تمت، وإن متفاوتة من بلد لآخر، طفرات سواء على مستوى إدراك موضوع أو على مستوى المقاربات ت، وأصبح النقد ينتج معرفة حول الأدب والمجتمع والعالم أيضاً. فقد تم الانفتاح ولا سيما على

المنهج البنيوي التكويني الذي بدا بديلاً معقولاً للتوجهات السابقة ذات المنحى المتعالي المتحيز للمضامين الاجتماعية، ثم على البنيوية بأطيافها. وفي مجال النقد الروائي جرى الانفتاح، إضافة إلى ذلك، على المنهج الباختيني وعلى السيميائيات، ونظرية التلقي والفلسفة التأويلية ولسانيات الخطاب وتحليل الخطاب..

وهكذا مع بداية الثمانينات أخذ النقد، إلى جانب الالتزام بالانحياز إلى المناهج الغربية التي تبدو لكل ناقد ملائمة لتصوره ومقصدياته، يستقي مفاهيمه، اقتراضاً ونحتاً، من مجموعة من الحقول المعرفية التي انفتحت عليها الجامعات العربية وترجمت بعض نصوصها.

ومما لا يقبل الجدل أن أغلب هذه التجارب لم تكن نتيجة بحوث محايثة لطبيعة النصوص العربية أو حتى مراعية لإرغامات الصراعات الفكرية والسياسية المعتملة بين مختلف القوى الفاعلة في المجتمع العربي، هذا إضافة إلى أنها جميعها موسومة بطابع التفاوت الزمني بين نشوء وسيادة المنهج في الغرب واقتراضه من قبل النقد العربي، ذلك التفاوت الذي يصبح أحياناً دالاً على العبثية حين يكون المنهج المستعار، عن جهل بحدوده الإبستيمولوجية، منتهياً في الغرب نظراً لكونه فقد قدرته على الصمود أمام الأسئلة الراهنة.. هذا غير اختلاف الأسئلة المحاقبة للحظة الاقتراض التي غالباً ما تكون نتيجة لفعل غير معقلن للمثاقفة، أو لرغبة غير مراقبة في تجديد أساليب التحليل، أو لدافع الرغبة في التجريب لتحقيق السبق والتميز..

والواقع أن هذا التفاوت بين خلفيات تشكل المناهج ولحظة تطبيقاتها في الغرب، وبين ملابسات تلقيها واستعمالها في العالم العربي، ظل يطرح على الدوام مصداقية سيرورتي الفهم والتفسير وصوابيتهما. الشيء الذي يجعل قضية التفاوت تطرح المفارقة بين المنهج والحقيقة، ذلك أن أغلب النقود التي تتبنى رؤية تأويلية تخضع فيها قدرات الناقد، وهي تقارب النصوص، للأطر النظرية. وتتدثر المقصديات برداء المنهج، الشيء الذي يجعل تلك الفعالية وإن كانت تبدو في الظهر منفتحة، فإنها محكومة بإرغامات المنهج الذي يفرض حقيقة المحايثة لخلفياته، مثلما يفرض زوايا النظر إلى النصوص، حيث نلمس في كثير من الأحيان أن الناقد الملتزم بالمنهج، وهو يدرك النص، لا يدرك إلا ما يسمح له المنهج بإدراكه. وهذا ما

يجعل التأويل ينحو في كثير من الأحيان إلى أن يكون موجهاً بشكل سابق عن التفاعل مع النص.

لهذا نجد أغلب التجارب النقدية العربية التي عرفت قسطاً من الانتشار والقبول قد عملت، ربما تحت تأثير الوعي بالمزالق السابقة، على التركيب بين منهجين أو أكثر أو على مجاوزة حدود المناهج الشكلية المعتمدة وتدعيمها بمقاربة إيديولوجية منافية جذرياً لخلفياتها، أو العمل على ملاءمة المناهج والمفاهيم الحديثة مع مفاهيم ومناهج تراثية بغية تجديد النقد العربي وجعل العلاقة موصولة بينه وبين ماضيه في أفق الطموح إلى بناء نظرية عربية مساوقة لخصوصيات وإرغامات النصوص العربية الحديثة التي لا تختلف كثيراً عن بقية نصوص الثقافات الأخرى.

ورغم أن محاولة ضبط هذه المزالق يتطلب بحوثاً متأنية تتجاوز مستويات الوصف إلى تقديم اقتراحات قمينة بخلق التطور الأنسب والمنشود... يمكننا القول إن التجارب النقدية التي اهتمت بمقاربة النصوص وتحليلها تقبل التأطير ضمن ثلاث خانات مناسبة، وهي أولاً التجارب المستندة إلى النظريات المعيارية المعروفة بأنموذجات تقوم على مقدمات نظرية تقر بوجود علاقة ما بين العالم والنص الأدبي، وتوجه من ثمة التحليلات المنبثقة عن مناهجها نحو استخلاص قيمة ما أخلاقية أو أيديولوجية مباشرة، بحيث تكون تلك القيمة تجسيداً لمعنى النص الذي يصبح متعالقاً مع بنية متعالية ما، وتضم القراءات التي ترى أن موضوع الأدب كامن بالدرجة الأولى في وظيفته وتأثيره على المتلقي المنفعل وليس الفاعل، وهي باختصار كل القراءات التي تدمج فعلي الحكم والتقويم في صلب مشروعها، وأغلبها مستند بشكل واضح أو ضمني إلى التأويلية المنفتحة أو التحليل النفسي أو نظرية الانعكاس.. غير أن ما يجمعها هو كونها تطرح فرضية كون النص هو تعبير عن شيء آخر موجود في السياق الثقافي الشارط لإنتاج النص ولوعي منتجه ومتلقيه.

غير أن هذا التقارب في موضوع دلالاتها لا يلغي الاختلاف الذي نلمسه من خلال خصوصيات التحديدات الأصلية عند المنظرين الأساسيين. فموضوع الأدب على سبيل المثال لا الحصر عند ديلتاي يرتبط بالشعر الحقيقي الذي يعبر عن الحياة، ويمثلها على اعتبار أن التمثيل هو القدرة على إظهار التجارب المعيشة داخلياً، وأن التخييل هو التعبير عن الكلية الأساسية للروح، التي تعتبر وسيلة لتظهير التجارب الداخلية التي تتماثل مع البوطيقا

الرومانسية أو مع روح الشعب أو تجربة ذات سامية.. وهو عند رومان أنكاردن يكمن في العلاقة بين وضعية يعرضها النص وبين نوعية ميتافيزيقية ما، ثم هو وفق أطروحة لوكاتش حول الأدب الواقعي الذي يعتبر طريقة مخصوصة لعكس الواقع الموضوعي، مساوق لمحتوى الإنسانية الاشتراكية. أما عند أدرونو الذي يعتبر الأدب نقداً سلبياً لأنه يوجد
في مواجهة الواقعية، فهو قائم في هذا التقابل(6). إضافة إلى بقية النظريات التي استلهمها النقد العربي بوضوح وشغلها كما تأتى له فهمها، مثل البنيوية التكوينية التي تعبر مع ذلك الأقرب إلى النظريات الوصفية، ليس فقط لأنها تقوم على الفهم والتفسير، حيث الفهم يقتضي الارتباط بالبنية الداخلية للنص، بل لأنها وهي تطرح مفهوم البنية الدالة الذي يمنحها صفة التعالي، تحاول التدليل على أنها مستخلصة من النص وتحاول من ثمة الإقناع بأنها ليست مستنتجة في الأصل من السياقات خارج السيميائية للنص، والتي للدارس كما لو كانت هي مصدر النص ومرجعه.

إن هذا الصنف من التأويل يجعل النص يدرك بوصفه دليلاً مفرداً مؤشراً حملياً، أي أنه ينتج انطلاقاً من رغبة في التأشير على موضوع محدد في سياق خارجي منمط في المستوى المجرد بفعل كونه يشكل نسقاً للربط بين ظواهر واقعية وتمثلات ضابطة لها تدرك بوصفها أدلة منحلة عن أدلة قانونية رمزية، ويعتبر هذا الإدراك مؤسساً على المؤول النهائي الأول الذي هو نسخة من برهان متواضع عليه في حقل من الحقول المنظمة لنشاط إنساني ما (هو هنا التأويل المتعالي للأدب). وتكمن سمته الأساسية في استناده على صيغة (إذا كان فإن) المبنية على العرف القائم على مسلمة وحسب: (إذا كانت القضايا التالية فالدلالة هي كذا). الشيء الذي يحيل على رغبة في جعل النص ذا دلالة وحيدة موجودة بشكل مسبق في السنن الثقافي، إذ ليس على الناقد إلا أن يستنبطها. وما يميز هذا النقد التأويلي هو أنه يشكل بحثاً متميزاً عن الحقيقة، ليس عن طريق الهدم والتفكيك وحسب، ولكن عن طريق سيرورة الفهم التي تصبح تأويلاً يحد من نرجسية الذات ويقلص المعاني إلى معنى وحيد يتساوق بين داخل النص وخارجه الذي هو أصل وجوده ومحفزه. وإذا كانت المؤولات النهائية الأولى عادة

ما تكون ناجعة وضرورية لتأويل الظواهر الاجتماعية الاعتيادية بناء على العرف، فإنها بحكم تموضعها المقولاتي (الأولانية) تقوم على الافتراض؛ لأن الأصل في هذا المؤول كامن في افتراض كون الدليل المخصوص المدرّك هو مؤشر على الدليل العام المجرد، وهي

علاقة تأشيرية ليست صادقة في كل الأحوال، وذلك ما يجعل هذه المؤولات عرضة للتفنيد في كل لحظة.. مع ذلك فإن هذا النمط يعتبر الأقل تعرضاً للتفاوت بين المنهج والحقيقة، لأن ربط النص بحقيقة خارجية ما، يجعل المنهج مفزغاً من حقيقته التي تمحي أمام الحقيقة التي يطورها التأويل.

أما النمط الثاني فيرتبط بالقراءات التي اتخذت النظريات الوصفية المعتمدة على النظريات الشكلانية. وهي النظريات التي حاولت تحت تأثير الفلسفة الوضعية أن تقصر التحليل على ما عرف بأدبية النص، مبتعدة بذلك عن كل مقاربة متعالية. وإذا كانت هذه النظريات ترى ألا وجود لحقيقة خارج النص الأدبي، وأنه إنما يدل على ذاته، فإنها تختلف في تقييم موضوعه الحصري. فهناك نقد يرى عدم جدوى الاهتمام بالمعنى، ومن ثمة عدم جدوى السعي وراء الدلالة، ويقصر اهتمامه على وصف كيفيات تحقق البنيات الصورية المهيأة من قبل النظريات في النصوص الفعلية، وقد ساد هذا النقد خلال الثمانينيّات في النقد الروائي خاصة. وقد تمثلت أهم عناوينه في الرؤية السردية والزمن والصوت.. وقد أخذ مع نهاية الثمانينيّات يفقد بريقه وقيمته وجدواه أيضاً. وما يميز هذا النمط هو أنه ينظر إلى النص بوصفه دليلاً مفرداً مؤشراً قضوياً، وهي نظرية مبنية على تفعيل النقاد للمؤول النهائي الثاني المنحل عن المؤول النهائي الثالث والذي يأخذ دائماً صيغة البرهان (إذا كان فإن) حيث يكتفي الناقد بالعودة إلى النظرية المجردة ومن أجل استنباط ما يلائم آلياتها في النص على سبيل المثال بالقول مثلاً إن التبئير في الرواية (س)، إذا كان السرد يقدم من خلال إدراك وعي محدد يوجه كل ما يحضر في الخطاب، هو التبئير الداخلي، لأن النظرية تقول ذلك.. وكذلك الأمر بالنسبة لمختلف صيغ الكتابة المحصورة والمحددة من قبل النصوص المفردة بمسميات شكلها المجرد النظري.

ثم هناك ثالثاً النقد المؤسس على مرجعية بنيوية أو سيميائية وغيرهما من النظريات المنبثقة عن خلفيات لسانية. وهو نمط يعمد إلى ربط أدبية النص بمعناه الذي هو مجموعة من العلاقات الداخلية المترابطة، والتي تخلق الانسجام اللازم الذي يعطي

للنص صفة المقروئية الواضحة الموفرة للمتعة الجمالية.

يقوم التأويل الذي يوجهه هذا النمط من النقد على ربط العلاقات بين العناصر المكونة للنص، ووصف ترابطات البنيات الداخلية المشكلة له، ويحاول ما أمكن عدم تجاوز ما يخدم وصف شكل بناء المعنى، وتلافي كل تجريد يربط النص بسياق غير السياقات التي يؤشر عليها هو نفسه عن طريق مختلف أنواع التناص..

لكن هذه النقود، بفعل كون التأويل متخفياً بالضرورة في حقل المعنى الذي يؤسس علاقات التشابه والتناظر، وبفعل كون كل تأويل مهما زعم الالتزام بحدود ما، فهو فعل تذاوتي يرتبط بالضرورة بتصور ما للإنسان وللعالم، ويتساوق مع معارف مسبقة موسوعية، ينفتح على معان متعالية عن النص، فينحو بالضرورة نحو إنتاج الدلالة.

إن ما يميز هذا النمط عن النمط السابق من وجهة نظر سيميائية، هو أنه يدرك النص، في مستوى التمثيل، بوصفه دليلاً مفرداً مؤلفاً من

مجموعة من الأدلة النوعية الممكنة؛ وفي مستوى الموضوع بوصفه أيقونة ممكنة لموضوعات وجودية متعددة بتعدد السياقات المؤشر عليها من قبل النص، والتي يحولها التأويل إلى مؤشرات على الموضوع الدينامي المولد طبعاً من قبل الذات الممارسة لفعل التأويل؛ وفي مستوى المؤول بوصفه مؤولاً دينامياً للموضوع المباشر المشكل للموضوع الأول لإدراك المحلل الناقد.

وإذا كان النمط الأول يشغل، بفعل استناده إلى فرضيات متعالية، المؤول النهائي الأول ويقوم على الافتراض، وكان النمط الثاني، بفعل وضعانيته المفرطة، يستند إلى المؤول النهائي الثاني ويقوم على الاستنباط؛ فإن النمط الثالث، الذي يقر ضمنياً بتعددية معاني النص الأدبي وتعددية مداخل قراءاته، ويعترف من ثمة بوجود موضوعات دينامية، يستطيع المتلقي استنتاجها من النص المدرك، وذلك عن طريق السياقات المناسبة لكل مكونات النص، وتقوم هذه العملية الذهنية في الوقت نفسه على الاستقراء والافتراض الاستنباطي. وتعتبر دون شك هي الأكثر ملاءمة للنص الأدبي.

لكن من الواجب التنبيه إلى أن هذه الدراسة هي مجرد مدخل نظري لدراسات لاحقة ستنكب على بعض التجارب النقدية، التي نفترض أنها تمثل الأنماط

الثلاثة المقترحة، وأن تحليل تلك التجارب وحده قمين بالسماح لنا قبل غيرنا بتقويم هذا الطرح النظري.

الهوامش:

(1) . يرتبط التدلال أو السيميوزيسي بالسيرورة الذهنية المنتجة للدلالة من خلال التفاعل الثلاثي المتزامن بين مكونات الدليل الثلاث: الممثل والموضوع والمؤول. انظر

-Charles S. Peiree, Ecrits sur le singe, ed Seuil, ed Suil, Paris 1978. P-P (126- 138).

-G.Deledalle, Théorie et pratique du signe, P88.

(2) . يحدد بورس ثلاث مقولات هي مقولة الممكنات والموجودات والضروريات انظر الفصل الثاني من كتاب:

Charles S. Peiree, Ecrits sur le singe, ed Seuil, ed Suil, Paris 1978.

(3) . يعتبر المؤول عنصراً من عناصر الدليل كما يعتبر في ذاته دليلاً مستقلاً يتكون بدوره من ممثل وموضوع ومؤول وهكذا. وقد حصر بورس أنواع المؤولات المحايثة للأدلة في ثلاثة أصناف متراتبة تبعاً لجهة وجودها المقولاتي فهناك المؤولات الحملية وتضم المؤول المباشر والمؤول الدينامي الأول والنهائي الأول، وكلها مؤولات فرضية؛ ثم هناك المؤولات القضوية وتضم مؤولين وجوديين يقومان على الاستقراء وهما المؤول الدينامي الثاني والمؤول النهائي الثاني؛ وهناك أخيراً المؤول النهائي الثالث، وهو مؤول برهاني مجرد..

كما هناك مؤولات أخرى توصف طاقة المفسرين والمتلقين تجاه الأدلة وهي المؤولات الانفعالية (مقولة الممكنات) والطاقوية (مقولة الموجودات) والمنطقية (مقولة الضروريات) وجدير بالذكر أننا لم نشغل هذه الأخيرة تجنباً للالتباس. انظر من أجل التعرف الدقيق على هذه المؤولات الكتاب السابق ذكره، الصفحة 166 وما بعدها.

(4) و(5) . بول ريكور من النص إلى الفعل ترجمة محمد برادة وحسان بورقية دار الأمان

الرباط 2004 ص 105.

(6) . أنظر:

"in Théorie de la literature, Methodologe des théorie de la literature - H.Gottner ed. Picard. Paris. 1981"

19

فلسفة الموت..
عند اليونان

محمد سليمان حسن

مقدمة

قد يبدو للوهلة الأولى، أنّ البحث في هذه الموضوعات أمرٌ غير مجدٍ أو مثار ريبة وشك. فما الذي يجدي نفعاً على المستويين الذاتي والموضوعي لاختيار مثل هذه الجزئية من البحث الفلسفي، في الوقت الذي يمكن فيه للباحث، تناول موضوعات أو جزئيات أخرى، تتداخل مع موضوعة الإنسان تماهياً وتحديثاً، أكثر أهمية وجدوى.

وفي حقيقة الأمر، أنّ ما دفعني إلى البحث في مثل هذه الجزئية في الإشكالية الإنسانية للوجود، هو أكثر من مجرد هذه الجزئية بحد ذاتها. فأنا لا أبحث في مثل هذه الجزئية من حيث هي مقوم جزئي في الإنساني، أو معطى قائم لا محالة على عين الوجود.. بل إن بحثي ينمو نحو مقاربات معرفية أكثر شمولية وكلية، تتبدل في جدل العلاقة مع الآخر وفي جدل العلاقة مع الذات على المستويات كلها: الميتافيزيقية، والأنطولوجية، والأنطولوجية الإنسانية أيضاً.

ولذلك، فإن هذا البحث، يهدف في مجموعه إلى قضايا عدة، هي:

1 . البحث في ماهية الموت بما هو قضية قائمة في كل الأشياء، كما هي الحياة.

2 . البحث في ماهية الموت بما هو نفي جدل العلاقة مع الآخر.

3 . البحث في ماهية الموت بما هو انعدام الحركة وانعدام التطور.

4 . البحث في ماهية الموت بما هو الاغتراب.

5 . البحث في ماهية الموت مقابل الحياة في سلم القيم الاجتماعية والأخلاقية.

6 . البحث في ماهية الموت من حيث خلود

النفس.

7 . البحث في ماهية الموت من حيث التقمص.

8 . البحث في ماهية الموت من حيث جدل العلاقة مع الميتافيزيقا.

قضايا عدة يمكن من خلالها فهم قضية الموت في الفكر الفلسفي خارج الجزئية المعروفة بموت الجسد، ولكن، هل تستطيع الفلسفة اليونانية برمتها، الإجابة على كل هذه التساؤلات؟

لقد حاولنا في بحثنا هذا، تقصي ما أمكن من هذه الموجودات التي كنا ولا زلنا نرمي إلى تقصيها، فبلغنا موقفاً نسبياً في الوصول إلى معالجة أو مقاربة مفاهيمية لما طرحناه من قبل. نحاول تبيانه في هذه الطروحات التي سنقدم.

مفاهيم أولية في جدل العلاقة مع الموت

نحاول في هذه النقلة، الوقوف على بعض المصطلحات التي نرى ضرورة إيضاحها كمقدمات أولية، نظراً لتداخلها مع مفهوم الموت، وأهميتها في توضيح فكرة التداخل بين هذه المفهومات وقضية الموت كطرفي علاقة أحياناً، وكتداخلات ماهوية أحياناً أخرى، وكمتخارجات منطقية في أحايين أخرى.

. الإلهيات Thiology: الإلهيات أو العلم الإلهي، هو العلم الباحث في الله.. وجوده، صفاته، وعلاقته بالعالم.. واللفظ اليوناني (ثيولوجيا) معناه الأصلي الاشتقاقي هو: القول في الله. وتأتي علاقة الموت بالإلهيات من نواحٍ ثلاث هي: الوجود، الصفات، العلاقة بالعالم. أما من حيث الوجود. فإن وجود الله في هذا العالم يستدعي إلحاق العالم بهذا الوجود الإلهي، وبالتالي، ما يجري من حياة وموت في هذا العالم، يجري وفق قانونية الوجود، أي قانونية الخلق. أما صفات الله، فمنها الخالق ومنها المحيّي ومنها المميت، أما علاقته بالعالم، فتتبدى في أنّه المسيّر لهذا الكون والمسؤول عنه.

. النفس Soul: في تحديد معنى النفس، وجد في الفلسفة اليونانية اتجاهان: من حيث علاقة النفس بالجسم، ومن حيث هو جوهر مستقل.. يُحدد الاتجاه الأول النفس: أنها كمال أول لجسم طبيعي ذي حياة بالقوة. ويحدد الاتجاه الثاني النفس باعتبارها جوهراً منفصلاً عن الجسد. علاقة الموت بالنفس تتبدى من خلال، أنّ البعض من الفلسفات اليونانية لم تفرق بين النفس والروح فاعتبرت الاثنين يؤديان نفس الوظيفة وهم الأرسطيون. الذين يعتبرون النفس مادية كما الجسد. فعند موت الجسد تموت النفس وتفنى بفنائه. أما أصحاب الاتجاه الثاني فهم الأفلاطونيون، الذين يعتبرون النفس مفارقة للجسد لاعتبارها

جوهراً مغايراً في ماهيته. فعندما يموت الجسد تخرج النفس منه وتبقى خالدة.

. الصانع Demuirge: اللفظ اليوناني معناه: صانع، صاحب مهنة أو حرفة. أول من أدخله في الاصطلاح الفلسفي (أفلاطون) في محاورة (طيماوس) حيث يتحدث عن (صانع) ينظم ويرتب العالم وفقاً لخطة كاملة، أما علاقة الصانع بالموت فتقوم على أن الصانع هو المسؤول ولو بشكل غير مباشر، وإنما بقدرة منه تمنح للآلهة، هو الذي يخلق الحياة والموت ويتحكم في مصير البشر.

. صفات الله Attributs de dein: هي كل ما يمكن أن يوصف به الله. فإن من صفاته: المحيّي والمميت، وبالتالي هو الذي يحيّي مكونات هذا العالم، وهو الذي يميتها. هو الذي يحيّي الإنسان وهو الذي يميته بإذنٍ منه.

. الصيرورة Devenir: هو كون الموجود في حالة تغير مستمر. وحال الموت في الصيرورة هو حال الموجودات. فالإيليون يرون أن الإنسان يحيا ويموت مرة واحدة فقط وتموت النفس بموت الجسد. وعند هيرقليطس تتبدل الأنفس كما الأجساد وهي لا تستقر على وجود لها بعد الموت. أما الفيثاغورثيون فالأنفس خالدة لا تفنى.

. العدم No thingness: العدم انتفاء الوجود. ضمن هذا السياق لا يوجد إلا الحياة والموت وهم.

. الغائية Finalite: هي تطابق مجموع من الأشياء مع غاية معينة. جدل العلاقة بين الغائية ومفهوم الموت يتبدى في علاقة الكل بأجزائه. فالغائية تعني أن لكل شيء غاية. وبالتالي فإن للحياة غايتها. ولكن ما غاية الموت؟

. القدرية Fan talism: القدرية على أنواع: أسطورية، نجومية، فلسفية، لاهوتية. أما علاقتها بالموت فتعني أن الموجودات برمتها مقدر لها الفناء بعد حياة قد تطول أو تقصر.

. خلود النفس Imm artalite de làme: خلود النفس هو بقاؤها بعد الموت. وتتبدى في الموت أنها تحل في الجسد بشكل منفصل عنه وتفارقه بعد الموت. أو أن الروح هي العقل وبالتالي هي خالدة.

. الحياة Life: هي المبدأ الذي يجعل الكائن متصفاً بصفات معينة وهي عكس الموت وبالتالي لا يجتمعان.

ماهية الموت في الأسطورة اليونانية

أولاً: الأسطورة:

لم تأخذ الأسطورة في الفكر اليوناني

تعبيرها المعرفي من نسق عقلي واحد. بل نُظر إليها من ضمن أنساق معرفية عدّة، شكلت مكونات الأسطورة وطرق التعبير عنها، والمصادر التي استقت منها الأسطورة، وجوديتها كنسق معرفي نظري وتطبيقي علمي عبر كتاباتها. وخاصة تجسيدها في المسرح الإغريقي عامة، ولذلك فإن كلمة (أسطورة) كنسق معرفي تأخذ موجوديتها من:

1 . ترجع الكلمة بمعنى العقل في اليونانية إلى القرن السادس قبل الميلاد. حيث قارن (هيرقليطس) العقل الإلهي بقوة العقل لدى الإنسان.

2 . هناك الحكايات (الإثيولوجية Eythology) أي الحكايات التي تبين الأسباب. مثل ولادة الآلهة (أثينا)، والآلهة الحامية للعاصمة اليونانية المسماة باسمها من جهة (زيوس) كبير الآلهة اليونانيين.

3 . الـ (إيبك EPIC) هي قصة شعرية، تدور حول بطل أو أبطال حقيقيين، مثل أبطال الإلياذة والأوديسة لهوميروس.

4 . الـ (ليجند Legend) سيرة أبطال أو رموز دينية قديمة، لا تتوجه إلى الإيمان، تعتمد Maythe، مثل الإلياذة والأوديسة بوصفهما حكاية.

5 . قتال الآلهة فيما بينهم وانتصاراتهم أو هزائمهم، كانت رواسب تالية بعيدة زمنياً في ذاكرة الشعوب الصراعات بطريركية متنوعة.

ثانياً: الأسطورة والدين معطى معرفي في المسرح الإغريقي:

ظلّ التدين المهيمن على التراجيديا، المعطى الأساسي لهذا التعبير التاريخي، حتى أمسى بإمكاننا تتبع تطور التراجيديا عبر المعطى المعرفي الديني.

تاريخياً، ارتبطت التراجيديا والكوميديا ارتباطاً وثيقاً بعبادات (ديونيزبوس وديميتر). فقد نشأتا في (التطوافات) التي كانت تقام تكريماً لهذين الإلهين.

في طقس (ديو نيزيوس) الزراعي والتكفيري في آنٍ معاً. كان (الموت والبعث) موضوع احتفال وتفاؤل. يؤخذ به ويؤدي وفق إيقاع فصلي (فصول السنة). ينطلق من الشتاء إلى الربيع. فالشتاء هو الموت، والربيع هو الخصب (الحياة). ومن موت النبات إلى تجسيد الحياة والخصب، بفعل الآلهة (الشمس). كانت تقام تكريماً له (ديونيزيوس) أعياد مختلفة، في كبرى المراكز السكانية (المدن)، كما في التجمعات الريفية، وكانت تجري في آذار ونيسان.

ثالثاً: الحياة.. الموت.. الخلود.. في الأسطورة اليونانية:

تشكل الأسطورة اليونانية في مضمونها المعرفي وتشكيلها اللغوي في خصوصيته

المعطى أم في المؤثر الخارجي، الأساسي الذي انطلق منه الفكر اليوناني في اتجاهاته المتعددة ولا سيما في مي مستوياته الثلاثة. الكلياني الميتافيزيقي والوجودي الأنطولوجي، والإنساني (الأنطومعرفي والأنطولوجي المعرفي)، حول ماهية الموت والحياة والخلود في الكل الوجودي.

وتشكل أسطورة طائر الفينيق اليونانية ذات الأصول المشرقية السورية القديمة، مركزية تعبيرية (ميتا لغوية) ترقى إلى تجدد الحضارة وانبعاثها بشكل دوري.

ويحدد قاموس (اكسفورد) الإنجليزي مفهوم (طائر الفينيق) بقوله: "أنه طائر وحيد في جنسه" بعد أن عاش في الصحراء العربية خمسة أو ستة قرون، أحرق نفسه في كومٍ من الحطب، ونهض من رماده، بشباب يتجدد، يعيش دورة أخرى، ويهزم ويحترق من جديد، وهكذا مجسداً تجدد الحضارة في تقويم دوري.

وتجلّت (أسطورة الفينيق) لدى اليونان لتعني (العالم الذي يلد في النار ويموت في النار إلى ما لا نهاية).

الفينيق = احتراق ← موت ← ولادة.

إن تصورنا العالم على أنه يتشكل من المادة (الهيولى) والصورة (الشكل). فإن طائر الفينيق هو الجمع بين ثنائية المادة والصورة في حركة انبعاث وموت جديدين على الدوام. والذي يضفي في نهاية المطاف وحدة الجوهر (الحياة = الموت) و(الموت = الحياة). فصورة الفينيق تعني نظرة الإنسان إلى الحياة والموت وعلاقته بالزمن والوجود.

رابعاً: البعث بعد الموت في المثيولوجيا الإغريقية:

تعطينا الأساطير الكنعانية القديمة، وأساطير ما بين النهرين وأساطير اليونان، مفهومين أساسيين لفكرة البعث: بعث الموتى وخاصة الآلهة الميتة، وإعادة الحياة إلى الأرض الموات.

(الإله آدون) ويسميه الإغريق (أدونيس). وهو الإله الشاب الذي يموت ثم يعود إلى الحياة: في الشكل الإغريقي للأسطورة، يظهر (أدونيس) كإله صياد يقتل في صراع مع الخنزير البري. وفي الجحيم ترفض (برسيفون) أن ترده إلى حبيبته الآلهة (أفروديت). وبعد خلاف بين الإلهتين يسمح لـ (أدونيس) أن تعود إلى الأرض.

وهناك آلهة يونانية يموتون ثم يبعثون أحياء: ديونيسبوس ابن زيوس، برسيفوني، وآسكليبوس، الذي جمع بين (أشمون) إله صيدون و(آدون) إله بيبلوس.

نستنتج:

. ناحية أخروية غيبية، أي بعث الإله

الميت، أو قيامة الناس كلهم بعد الموت.

. ناحية حيادية مادية، أي عودة الحياة إلى الأرض الموات.

. ناحية عملية دينامية تاريخية.

ماهية الموت في الفلسفة اليونانية (المرحلة الأولى)

سنحاول في هذه الدراسة، تقسيم الفلسفة اليونانية، إلى مراحل زمنية عدة، بحسب التقسيم الكلاسيكي المتداول لها والمتضمن تقسيم الفلسفة اليونانية إلى:

. المرحلة الأولى: الفلسفة اليونانية قبل السقراطية.

. المرحلة الثانية: مرحلة الفلاسفة الكبار: سقراط وأفلاطون وأرسطو.

. المرحلة الثالثة: مرحلة الفلسفة ما بعد الأرسطية.

إضافة إلى ذلك، سنتناول موضوعنا هذا وفق تراتبية زمنية مدرسية تعتمد التقسيم التالي:

. المرحلة الأولى: المدرسة الأيونية . الإيليوية، الفيثاغورية، الزرية، السفسطائية.

. المرحلة الثانية: فلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطو.

. المرحلة الثالثة: المدارس الملحقة بالمدارس السقراطية والأفلاطونية والأرسطية، ومن ثم المدارس ذات الطبيعة المستقلة ولا سيما المدارس الأخلاقية: القورنيائية، الرواقية، الأبيقورية، الكلبية، الميغارية.

أولاً: المدرسة الأيونية: تعتبر (إينية Ienie) وهي مستعمرة يونانية تقع في وسط الساحل الغربي لآسيا الصغرى، المهد الأول للفلسفة اليونانية. ويعتبر فلاسفتها الحد الفاصل بين مرحلة التفكير الأسطورية والتفكير الفلسفي العقلاني بامتياز. أما رواد هذه المدرسة فهم: طاليس، انكسمند، انكسمنس، ثم أضيف إليهما (اكسينوفان وهيرقليطس).

يعتبر طاليس Talis مؤسس المدرسة الأيونية. ولد في (ميلتس) عام /640 ق.م/. تعتبر فلسفته الحد الفاصل بين الفكرين الأسطوري والفلسفي. اعتبر أن الأصل أو المبدأ الأول للكون هو (الماء). وعلى المستوى الميتافيزيقي اعتقد أن العالم مليء بالآلهة. وأن الأشياء جميعها لها روح واحدة هي التي تحركها كما يحرك الحديد المغناطيس. واعتبر أن العالم يقوم على مبدأ الآلوهة، فكان يقول بإله واحد. واعتبر صفات هذه الإله مختلفة عن صفات الإنسان، فهي صفات إلهية خاصة.

الشخصية الثانية هي انكسمندر Anaximander. ولد عام /611 ق.م/.

اعتبر أن (اللامحدد Apiron) هو المبدأ الأول للكون. ويعتبر أن النجوم والكواكب ليست سوى آلهة. وأما دور الحياة لدى الطبيعة والإنسان فهي من مقدرات الكون ونتيجة رسمية إلى ما يسميه "إثم العالم وظلمه. فالعالم يحمل تبعات مساوئه وأخطائه". أما قيمة الإنسان في فلسفته فقد تبدت في التالي: "إن المقياس المناسب للحكم على كل رجل، هو أنه كائن يجب ألا يوجد، ولكنه يكفر عن وجوده بكل أنواع الآلام، بالموت. فماذا نستطيع أن ننتظر من هكذا كائن؟ ألسنا في الواقع جميعاً خطأة؟ محكوم علينا بالموت؟ إننا نكفر عن ولادتنا مرة أولى بحياتنا ومرة ثانية بموتنا".

ثم يعود "انكسمندر" ليتساءل: ما قيمة وجودكم؟ وإذا لم تكن له أية قيمة، فلماذا أنتم هنا؟ إنني ألاحظ أنه لمن خطئيكم أن تتأخروا في هذا الوجود. عليكم أن تكفروا عنه بموتكم".

الشخصية الثالثة هي: انكسيمنس Anaximance: ليس له تاريخ ميلاد محدد سوى أنه خلف الفيلسوف انكسمندريس بعد موته نحو /546 ق.م/. اعتبر أن أصل الكون هو الهواء. فالكائن الحي يولد ويتنفس ويموت.

الشخصية الرابعة هي هيرقليطس Haracluts. ولد نحو /576 ق.م/. اعتبر أن النار هي مبدأ أول للكون. في الحياة والموت يقول هيرقليطس: "حين يولد الناس يريدون أن يحيوا ويقاسوا الموت، أو بالحري أن يرتاحوا وهم يخلفون أولاداً سيقاسون الموت".

والموت هو عكس النوم. بمعنى حقيقة الموت في يقظة الإنسان. فالحياة تسير نحو الموت: "الموت إنه ما نراه في يقظتنا، والنعاس هو ما نراه في موتنا". وهؤلاء الذين يموتون مكرمون في عالم ما بعد الموت وخاصة أولئك الأبطال: "أولئك الذين ماتوا في المعارك يكرمهم الآلهة والرجال". فالإنسان خالد بموته في حياته الدنيا وفي خلوده الإلهي". وأفضل طريقة للموت بنظر (هيرقليطس) تلك التي تكون بأعمال جليلة: "إن الميتات العظيمة تحوذ على مصائر عظيمة". ولكن ماذا بعد الموت؟ يقول هيرقليطس: "عندما يموت الإنسان فإن روحه تتحول إلى ماء. والموت بالنسبة للماء يعني أن تتحول إلى تراب، والتراب يأتي من الماء، ومن الماء تأتي الروح".

الشخصية الخامسة هي اكسانوفان Exanovan. ولد نحو /600 ق.م/. أول مفكر تكلم عن الإله الواحد. كما اعتبر أول من حارب الشرك والتصورات للإله. فالله قديم وليس محدثاً، وثابت وليس متغيراً وخارج

نطاق التشبيه.

ثانياً: المدرسة الإيليوية: سميت بهذا الاسم نسبة إلى مقاطعة (إيليا Eylia)، اختلفت عن المدرسة الأولى بعامل الثبات ضد الحركة، من روادها: بارمنيدس وزينون وأمبيدوتل وميلسوس.

الشخصية الأولى هي بارمنيدس Parmanides مؤسس المدرسة. ولد نحو/540 ق.م/. يرى أن هناك إلهاً واحداً فقط لا إلهات متعددة.

الشخصية الثانية هي زينون Zinon ولم يقدم شيئاً حول الحياة والموت.

الشخصية الثالثة هي أمبيدوقل Empèdoclè. ولد نحو /490 ق.م/. يرى أن العالم خلق من ثنائية (الحب والكره). ثم يقول: إن النفس واحدة تنتقل بين عددٍ من الأجساد. وإنها آثمة تجبر على تغيّر الجسد الذي تحلّ فيه مرات عدة. وتستمر في هذا التناسخ حتى تكفر عن ذنوبها وأخطائها.

الشخصية الرابعة هي انكساغوراس Anaxagoras. ولد عام /500 ق.م/. الحركة عنده هي حركة الإله. وهو يعادل العقل. وأن الكون بما فيه الآلهة مزيج من الذرات المتحركة، القابلة للتفكك والانحلال، وبالتالي، ليست خالدة أو مؤبدة.

الشخصية الخامسة هي ميلسوس Melesos. اعتبر الكون لا متناه. وكذا الإنسان. والحياة والموت أشياء صغيرة أمام فكرة الآلهة.

ثالثاً: المدرسة الفيثاغورية: هي مدرسة فلسفية. كما أنّها ذات نظام أخلاقي وديني على طريقة المدارس الصوفية. ما سنعالجه في هذا الموضوع هو (قضية الموت). إذ يرى الفيثاغوريون أن الروح تمر بسلسلة متعاقبة من حالات التناسخ. أُعتبر العقل بمنزلة الإله لديهم. وهو المبدأ الوحيد للعالم. واعتبروا الروح خارج صفات المادة وهي في الجسد. فالموت ليس موت الروح بل موت الجسد. فالأرواح عند موت الأجساد تهرب من الجسد ضاحكة منه وساخرة لتحلّ في جسد آخر مانحة إياه الحركة. وهي. أي النفس تحلّ في البدن نتيجة خطأ ارتكبه في العالم العلوي، فحلّت في العالم السفلي.وهي تعود بفعل عامل التطهير. عبر حلولها في أجساد عدّة. ثم تعود إلى عالمها المقدس لتخلد في النعيم الأبدي.

رابعاً: المدرسة الذرية: إن ما يميزها عن غيرها من المدارس، أنها حاولت أن تجمع بين الكثرة في الطبيعة والوحدة في العقل. من روادها: لوقيبوس وديموقريطس.

الشخصية الأولى هي لوقيبوس Luacepos. الوجود أبدي أزلي ثابت لا يتغير. وأن العدم والخلاء متجاورين والوجود

يتكون من أجسام لا متناهية العدد.

الشخصية الثانية هي ديمقريطس Democretis الذي رأس المدرسة. ورأى أن النفس تتألف من ذرات بسيطة لطيفة. وتبعاً لذلك. فإن الموت يعني تحلل هذا الجسم، وبالتالي لا وجود للخلود الشخصي.

خامساً: المدرسة السوفسطائية: كانت محاولة لإعادة إحياء تيار الفرد والإعلاء من شأن الإنسان.

الشخصية الأولى هي بروتاغوراس Protayuras. ولد عام /481 ق.م/. اعتبر الإنسان مقياس الأشياء جميعها هو مقياس وجود ما يوجد منها ومقياس وجود ما لا يوجد. جعل الإنسان مركز الكون.

الشخصية الثانية هي غورغياس Gorgias يعتبر أن لا شيء موجود وإن وجد فلا يمكن معرفته. وإن عرف لا نستطيع نقله إلى الناس.

الشخصية الثالثة هي هيبياس Hypias ولد قبل /460 ق.م/. مجد الطبيعة مقابل القانون لأسباب إنسانية وأخلاقية.

الشخصية الرابعة هي قريطياس Grytias كان يؤمن بتقدم الإنسان بسبب قواه العقلية. والقوانين ليست قائمة في الطبيعة وليست هبة من الله. والدين من اختراع الإنسان . وهو للرعية وليس للحكام.

ماهية الموت في الفلسفة اليونانية (المرحلة الثانية)

المرحلة الثانية في الفلسفة اليونانية، وضعت وفقاً للتقسيم الكلاسيكي للفلسفة اليونانية . بين مرحلة ما قبل سقراطية وهي التي درسناها. والمرحلة الثانية وهي مرحلة الفلاسفة الكبار وهم (سقراط وأفلاطون وأرسطو).

الشخصية الأولى هي سقراط Socrates. ولد نحو /470 ق.م/ في أثينا. يعتبر أول من حول النظر في البحث الفلسفي من السماء إلى الإنسان. يقول سقراط: "موضوع الإنسان الفرد والشخص، الذي ينبغي أن يكون غاية الفلسفة. فإذا كانت طبيعة الأشياء عصيّة على المعرفة، فعلى الإنسان أن يعرف نفسه". يميز سقراط في الإنسان بين الوجود المادي والوجود الروحي في ثنائية تحتمل المحايثة (المجاورة في المكان) لا الماهية (أي من ذات الشيء). ويرى أن المشاركة في الألوهية تتأتى من الروحانية لا المادية: "فالنفس الإنسانية هي ظلّ الله في الإنسان". والنفس لديه "ذات طبيعية روحية إلهية لها وجود قائم بذاته، وهي من جنس مغاير للبدن". والنفس "هي القوة المحركة للجسم، وتقوم بتدبيره والعناية به". إن

(الموت) لدى سقراط هو حكمة (الله) في كونه. فلا بد للأشياء بعد أن تكون أن لا تكون. فالموت (واجب) وهو من الله. وعلينا أن لا نخشاه. وعندما أعلن الحكم على سقراط بالموت. قال سقراط: .. فليس لأحد أن يخاف الموت، لأنه إما أن يكون نوماً بلا أحلام، وإما أن يكون حياة في عالم آخر". إذاً. ماذا بعد الموت؟ يرى سقراط: "أني لما كنت لا أمتلك أية معرفة عما هو آتٍ بعد الموت.. فإني لا أشعر أبداً بالكراهية والخوف من شيء. كل ما أعرفه أنه قد يكون خيراً أو بركة". ومن هنا يقدم لنا سقراط على طبق من ذهب قضية الثواب والعقاب فيما بعد الموت.

الشخصية الثانية هي أفلاطون Plato. ولد في أثينا عام /428 ق.م/. وهو تلميذ سقراط ومؤسس الأكاديمية. تعمل الآلهة لدى أفلاطون بشكل جلي. فهي مسؤولة عن هذا العالم، لأن ما يحدث في هذا العالم يصدر عن إرادة إلهية. ولفهم العلاقة بين العالم السفلي (عالم البشر) والعالم العلوي (عالم المثل) يرى أفلاطون أن للإنسان صلة بالآلهة. فهو منها كعلاقة الكل بالجزء. إن فهم النفس، بوجودها وعدمه، وعلاقاتها، لا بد وأن تمر مع أفلاطون من خلال مفاهيم مثل: الروح، البدن، الخلود، العذاب، التقمص... إلخ". إن النفس كانت في عالم قدسي تنعم بالحياة السعيدة، وقد هبطت إلى الأرض نتيجة ارتكابها إثماً ما، فعوقبت من جراء ذلك بأن حكم عليها بأن تحلّ في جسد ما.. وهذه النفس تبقى في العالم الأرضي ما دامت مستمرة في ارتكاب المعاصي، وتستمر بالانتقال من جسد كائن حي إلى جسد آخر حتى تصل إلى مرحلة تكون قد تخلصت فيها من آثامها ومعاصيها فتعود إلى العالم الحقيقي، عالم المثل، حيث تنعم بالسعادة. فالنفس عنده خالدة". ويرى أفلاطون هذا الفيلسوف الذي يضع قدماً في السماء وأخرى على الأرض: أن الموت نعمة ما دام هو خلاص النفس من آثامها، لأن النفس ستعود إلى موضعها في العالم العلوي، عالم المثل.

الشخصية الثالثة هي أرسطو Arsto. ولد عام /384 ق.م/. في مدينة تسمى (أستغيرا) من أعمال (آيونية). تلميذ أفلاطون وخليفته على الأكاديمية. الإله عن أرسطو ليس نفساً أو مبدأ للحياة، إنما هو جوهر وعلة متحركة ومنفصلة عن الحركة الأزلية للكون. بيد أن الحياة ليست غريبة عن الله. لأنه هو الحياة التي هي أكثر كمالاً. وحياته هي حياة العقل. يؤكد أرسطو على العلاقة بين الله والإنسان كعلاقة صورية بحتة. فالإنسان يستطيع أن يعرف الله ويكون منه بمنزلة الجزء من الكل عن طريق العقل. والنفس هي "كمال أول لجسم طبيعي ذي حياة بالقوة". وهي مستقلة عن الجسم. وهي التي تحفظ وحدة الجسم. والكائن الحي هو جدل العلاقة بين النفس والجسد.

ماهية الموت في الفلسفة اليونانية (المرحلة الثالثة)

بعد فلسفة أرسطو، ظهر العديد من المدارس الفلسفية التي يمكن تقسيمها إلى مدارس ملحقة، ومدارس مستقلة. سنتناول هذه المدارس بوصفها المستقل نتيجة للأفكار الجديدة لهذه المدارس.

المدرسة الأولى هي المدرسة الأبيقورية. المؤسس الأول لها هو الفيلسوف اليوناني (أبيقور). الذي ولد نحو (341 ق.م). الجانب الأخلاقي في فلسفة أبيقور ينتمي إلى ما يمكن تحديده في تجنيب الشرور من الحياة والبحث عن السعادة ما أمكن. ولتبيان ذلك ينطلق أبيقور من مبدأ أن النفس ليست أكثر من مجموع ذرات مادية تجتمع وتفترق بالحركة. وبالتالي، فإن (الموت) بالنسبة لأبيقور ليس أكثر من حركة هذه الذرات: "حين يحل الموت تفقد ذرات النفس تماسكها مع الجسم وتتبعثر، فاقدة الإحساس بنفسها". وعلى هذا النحو يثبت أبيقور: "أن الخوف من الموت أمر يتنافى مع العقل، لأن الموت نفسه ليس شيئاً يمكننا أن نجربه". وأبيقور في سخريته من عالم الآلهة ومقدراتها ولا سيما على الشر تصور التالي: "فقد نأى بالآلهة بعيداً عن البشر، وجعل لهم مكاناً في الفراغات التي تفصل بين العوالم". وبالتالي عطل عمل الآلهة وعلاقتها بالكون والإنسان بنفيها إلى الخلاء الذي يعتبره أبيقور أصلاً هو العدم. فوجود الآلهة في العدم يعني موت الآلهة من حيث القدرة. فهم يرون العالم على النحو التالي: إن العالم شرير. فهو يكتنفه الشر كما الخير. وإذا كان الإله موجوداً، وله مهمة، فمهمته القضاء على البشر. ولكن الشر موجود. وعلى الإنسان أن لا يخاف من الموت إذا كان لا يعرف متى سيموت.

المدرسة الثانية هي المدرسة الرواقية وهي مدرسة ذات نزعة شرقية لأن أغلب مؤسسيها هم من السوريين أو المصريين. ممثل هذه المدرسة هو (زينون الرواقي السوري) في القرن الرابع(4 . ق.م). أولى الإنسان أهمية كبيرة وخاصة في نزعته الأخلاقية والروحية، منكراً المادة أو مقللاً من أهميتها. فالله عنده قوة كامنة، يحيا جزء منها داخل الكائن البشري. فالإنسان في تكونه المادي مجرد جزء هش من الإنسان مقابل الروح: "إننا جزء من الطبيعة وسنعود لننحل فيها بعد الموت". أما الروح التي هي من الله في الماهية فهي "حرارة نارية".

المدرسة الثالثة هي المدرسة القورينائية. مؤسسها هو (أرستيبوس الفوريناني) في (ليبيا). يقول (أرستيب): "إننا لا نعرف إلا احساساتنا، بل إننا لا نعرف ما تصدر عنه، كما لا نعرف ما إذا كانت احساساتنا تشبه احساسات الآخرين من الناس أم لا".

المدرسة الرابعة هي المدرسة الكلبية. مؤسسها (أنطستانس). نظر إلى الموت نظرة

تجريدية إذ لم يعتبر الموت شراً، لأن الشر سوء والموت ليس بسوء. فالإنسان عندما يموت لا يشعر بشيء. لم ينازعوا في وجود الآلهة. فالإله واحد لا مرئي لا يجسم ولا يشبه. وعبادة الآلهة فضيلة.

خاتمة

بعد قراءة تداعيات مفهوم (الموت) في الفلسفة اليونانية. نستطيع الوقوف على محددات أولوية تتميز باختلاف وجهات النظر بين الفلاسفة والمدارس عامة على الرغم من محاولة البعض إنهاء هذه القضية وفق تصورين. اثنين: أحدهما يقتضي إلحاق الموت بالوجود الإلهي فكرة وممارسة. والتيار الثاني يرفض فكرة الموت في وجودها الميتافيزيقي وإن كان يعترف بها على عين الوجود.

بعض المصادر والمراجع المستخدمة في البحث:

. د. نذير العظمة. سفر العنقاء.
. الأب فؤاد جرجي بربارة. الأسطورة اليونانية.
. حسام الألوسي. بواكير الفلسفة قبل طاليس.
. كمال القنطار. في ظلال العدد.
. عبد الحميد الصالح. المدخل إلى تاريخ الفلسفة.
. أحمد فؤاد الأهواني. فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط.
. محمود قاسم. في النفس والعقل لفلاسفة الإغريق والإسلام.
. هاني نصري. دعوة للدخول في تاريخ الفلسفة.
. حسين حرب. أفلاطون.
. ول ديورانت. قصة الحضارة.
. نيتشه: الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي.
. راسل: حكمة الغرب.
. هيرقليطس. جدل الحب والحرب.
. أفلاطون. الجمهورية. الفيدون.
. ولتر ستيس. تاريخ الفلسفة اليونانية.
. أرسطو. السياسة.
. عبد الرحمن بدوي. موسوعة الفلاسفة.

29

اغتراب الكاتب في.. الروح والواقع

د. فايز عز الدين

عُرِف الاغتراب . كظاهرة ملازمة للإنسان في جميع العصور، والمجتمعات . في مظهرين:

. المظهر الأول: الاغتراب بمعنى الارتحال إلى مكان آخر بقصد الحصول على لقمة العيش، أو رفع مستوى الدخل الفردي، أي الانتقال الجغرافي من موطن إلى موطن، ومن أسلوب حياة إلى أسلوب حياة،ومن ثقافة إلى ثقافة... أي من إقليم إلى إقليم وما يصاحب هذا الاغتراب من مشاكل، ومكابدة لتأمين التكيف وتحصيل لقمة العيش، أو العمل اللازم للطموح. وهذه الحال لابدّ أن تسبب للمغترب أزمة نفسية مؤقتة حتى يحقق الأهداف التي اغترب من أجلها....

واغتراب المكان، أو الاغتراب هذا بمعناه الجغرافي /EXPATRIATE/ هو ظاهرة سهلة إذا ما قيس بالاغتراب الآخر الذي يجد جوّه الفيزيقي في قاع النفس البشرية.

. والمظهر الثاني: الاغتراب بالدلالة الوجودية /ALIENATION/ أي عدم فهم

الإنسان لما يجري في نفسه، وفي ما حوله... ثم عدم مشاركته في التخطيط لحياته ومستقبله. وعدم مشاركته في إدارة شؤون مجتمعه، وقضايا واقعه الذي يعيشه، مما يترتب عليه أن يأتي ناتج جهده عفوياً، أو متعارضاً مع اهتماماته، أو مع إمكانياته، أو مع مصالحه المنشودة.

وعلى أساس هذين المظهرين يمكننا أن نقول بنسبة ما: إن كل مجتمع من البشر لابد أن يشهد من تنطبق عليه مقولة الإنسان المغترب /ALIENATED/ في مرحلة ما، أو في عصر معقد الأهداف كما هو حال عصرنا الراهن، عصر العولمة والإفقار لنسبة كبيرة من البشرية.

ويتواصل تمظهر هذا الاغتراب إلى أن تزول أسبابه في إطار التقدم الاجتماعي الذي يحدث، وتتحقق معه الحجوم المقبولة من أحلام الشعب. أما حين لا يُصنع التقدم، وتتوافر المستويات المأمولة من الحياة الإنسانية الكريمة فلا مندوحة من دوام هذا الاغتراب المقصود بمظهريه الآنفي الذكر.

وإذا كنا قد اعتبرنا أن الاغتراب الجغرافي /EXPATRIATE/ هو أسهل من الاغتراب الآخر (الوجودي، والنفسي، والشعوري) فإن هذا الاغتراب إضافة لأزماته على المغترب هنالك أزمة تتناول الوطن على نحو آخر طالما أن تقدم الوطن . بالنهاية . سوف يخسر طاقة المغتربين، وعقولهم وهم ثروة بكل معنى تنموي. فالوطن الذي يستطيع الانتفاع من طاقة أفراده، وعقولهم المبدعة يتمكن من بناء الواقع، والحضارة بالزمن الأسرع، أما الوطن الذي يعيش دوام هجرة عقوله، وطاقاتهم الحية فهو وطن محتاج، ومتعثر، ومحدود التطوير والتحديث.

أما الاغتراب بالدلالة الفلسفية الوجودية /ALIENATION/ الذي يشعر الإنسان معه أنه موجود في دائرته، وغير موجود، وكذلك في مجتمعه، ووطنه... فلا يعود ناتج جهده عليه، بل قد يذهب إلى غيره. ويشعر دوماً بالخيبة، والإحباط، وفقدان الأمل واللاجدوى، فلا ينتظر من بيئته، ووطنه سوى المزيد من الحرمان، والغصة، والقنوط، مع العلم أن عيونه ترى ما في العوالم الأخرى من تقدم وارتفاع لمستوى الحياة، وخياله يملك المدركات كلّها. لكن لا سبيل لشيء ما دام كل شيء موقوف على خدمة الممسكين بزمام الحياة، والمتحكمين بالمصير العام، وبأشكال تطلعاته. عندئذٍ تضمر الروح، وتتراجع الأماني، وتستبد الدهشة المحزنة، والآفاق المسدودة، وينطبق عليه ما تغنيه فيروز:

"قديش كان في ناس... على المفرق تنطر ناس، وتشتي الدني... ويحملوا شمسية، وأنا بأيام الصحو... ما حدا نطرني،

صرلي شي مية سنة مشلوحة بالدكان... ضجرت مني الحيطان، ومستحي تقول الحلا، عالطرقات، يغنولوا غنيات، وهوّي بحالوا مشغول... نطرت مواعيد الأرض وما حدا نطرني".

إنه اغتراب الذات في عالم خاص بها، أو اغتراب الروح بالمعنى الأدق، والعالم هذا مختلف عن العالم الذي تعيش بين ظهرانيه في العائلة، أو المجتمع، أو الوطن. وعليه فالاغتراب الروحي الوجودي هو أقسى أشكال الاغتراب الإنساني على الإطلاق لكونه يمثل آلية اغتصاب للذات المتوثبة، والمستعدة للمشاركة عبر باب مفتوح، وجهات مفتوحة.

فالسبب الأهم في ظهور الاغتراب عند الفرد ككائن بيولوجي هو بالتمييز بين: وجوده كإنسان، وجوهره المخصوص به فكل فجوة في هذا المجال يزداد معها حصول الاغتراب الروحي هذا. وبمعنى آخر ما هو كائن لدى الفرد لا يتفق مع ما ينبغي أن يكون عليه. وهكذا يتسبب له الأمر، بأن لا يحسّ بفاعليته، ولا بأهميته، ولا بوزنه في الحياة التي يحياها... فالفرد المغترب روحياً يشعر بان العالم الذي من حوله غريب عنه، ولا يتصل بذاته وبما في داخله بل هو غريب عنه، ويوجد بعيداً منه، وقد يكون فوقه مهما بذل لكي يمتلك مساهمة فيه.

***في تاريخية الاغتراب:**

بعد أن قمنا بتفسير ظاهرة الإنساني من النواحي النفسية والاجتماعية فوجدنا أنها تمثل اغتراب الذات في عالم خاص بها هو تماماً غير العالم الذي تعيش بين ظهرانيه، ورأينا أن الاغتراب هذا هو اغتراب الروح المهمّشة، المتروكة التي لا ترى لوجودها في مجتمعها أي معنى يحقق لها الرضى لذلك تشارك في حياة الناس بالجسد فقط.

ولو حدث أن جاء السؤال: هل هذه الظاهرة الروحية الاغترابية وليدة عصرٍ بعينه من العصور؟ أو هي موجودة في كل عصر؟... كذلك هل هي معروفة في مجتمع ما محدد، أم هي معروفة في كل الأمم والمجتمعات؟.

في القراءة التحليلية للتاريخ الإنساني تتضح الإجابة بأن هذه الظاهرة لاصقة في كل العصور، ومعاشة في جميع الأمم والمجتمعات الإنسانية، ولو اختلفت أشكالها، وحدّتها، وتجلياتها.

فظاهرة الاغتراب هذه عاشها عنترة العبسي الشاعر، والبطل في التاريخ العربي حين قال جواباً عن الطلب منه أن يكرّ على خصوم قومه المهاجمين فقال: العبد لا يحسن الكر. وعاشها في المراحل اللاحقة أو محجن الثقفي، وعاشها أبو ذر الغفاري كل في شأن.

نتوصل من هذا إلى أن هذه الظاهرة تتوالد في كل تاريخ يشهد أزمة وجود للإنسان نفسه، تُفرض هذه الأزمة من العوامل الخارجية، أم من العوامل الداخلية، أم من انتقال المجتمع من نظام اجتماعي إلى آخر.

مثال: في العصور الوسطى حيث كانت تتلخص أزمة الوجود الإنساني في النظام الصناعي الرأسمال الذي ظهر ليزيح النظام الإقطاعي . في أوروبا طبعاً . المتحالف مع الكنيسة آنئذٍ. في مرحلة التحول هذه بدأ الفكر المسيحي يتعاطى مع هذا المصطلح (الاغتراب) إلى أن تبلور في مفهوم فلسفي على يدي الفلسفة المثالية الألمانية في أواخر القرن التاسع عشر بعد أن أصبح يُقصد به ومنه: التعبير الواقعي عن أزمة الوجود التي فرضتها على الإنسان علاقات الاستغلال الرأسمالية البشعة بصورة أكثر فظاعة مما كان مشهوداً في العهد الإقطاعي.

هذا، وقد تردّدت فكرة الاغتراب في مذاهب فلسفية، واجتماعية متعددة، حاول البعض منها أن يعطيها معنى أكثر تحديداً، وموضوعية يتجاوز علاقة الإنسان بذاته، إلى علاقته بالواقع الاجتماعي، الاقتصادي والسياسي، والثقافي الذي يحياه بما يبرز أثر الواقع العام في الدمج، أو في التمييز بين وجود الإنسان، وجوهره. أي إن الوجود الواقعي للإنسان حين لا يحقق له أية قيمة من قيم جوهره الإنساني يُنتج لديه مشاعر الغربة عن مجتمعه، والاغتراب الذاتي الممض.

فالأنظمة الاجتماعية . على اختلافها . حين لا تُجسر الهوّة بين وجود الإنسان، وقيمه الجوهرية تستولد في الروح المجتمعية ظاهرة الاغتراب باعتبارها الناتج الطبيعي عن قهر الذات، وحرمانها من تحقيق ذاتها. فالإنسان المغترب /ALIENATED/ هو الذي لا يحسُّ بفعاليته، ولا بأهميته، ولا بوزنه في البيئة التي يحيا فيها كما ألمعنا إليه.

ففي مثل هذه الحال الاجتماعي الظالم لا يستطيع الكائن البشري أن يؤدي نشاطاً اجتماعياً يشعر معه بأنه موجود، وفاعل، وله وزنه، وشراكته كاملة في بناء الحياة، والوطن، والتاريخ، وناتج جهده هذا سوف يعود عليه، وعلى صورة حاضره، ومستقبله التي يحلم فيها حتى يحقق لنفسه ووطنه معادلته: ما هو كائن متفق مع ما ينبغي أن يكون حيث إن خلل المعادلة هذه هو السبب الأهم في أزمة الوجود الإنساني المستولِدة للاغتراب، والمنتجة له في كل عصر، ومجتمع.

ولنخص ظاهرة الغربة، أو الاغتراب /ALIENATION/ عند الإنسان بأنها الحالة التي يشعر معها كل فرد بأنه لا يحظى بالرعاية المساندة له في أن يحقق أحلامه في

وطنه، ولا يصل بوجوده إلى المعنى الذي يراه ويسعده فتذهب مهارته سدى، وتضيع خبراته بلا فائدة إذ لا يوجد من يرغب باستثمارها... بذلك تتدرج عنده ظاهرة افتقاد ذاته، وخسران ثقافته، وتتراجع معاني وجوده... وغلبة ما في الواقع عليه تخلق في روحه الضجر، والانسحاب، والسلبية، والإحساس باللاجدوى فيوجه اهتماماته إلى ما يستنسبه لنفسه . من جديد . وبذلك يكون الوطن قد خسر عقله، كما كان هو بالأصل قد خسر وجوده.

وبناء عليه تصبح مهام الثقافة، والاستراتيجيات الوطنية مشغولة بما ينتج هذه الظاهرة في الواقع العام حتى يعود المجتمع إلى دوره الحاضن المعهود، ويعود الوطن إلى أفق الحلم المأمول، ويعود الإنسان من صحراء الغربة، والتيه إلى جنان الحياة المليئة بالنشدان، والتفتح، والخيال الأثر فرحاً بالحاضر، وبالمستقبل، وبالكينونة المتفائلة، إن ذلك سيكون . بادئ ذي بدء، حين يتحرر المرء من فقره، وتهميشه، وإنكاره ليدخل عالم المشاركة الكاملة في التخطيط، والتنفيذ، والتقويم للحاضر، والمستقبل.

وتبقى المقولة الكبير للإمام علي كرّم الله وجهه بأن الأساس الاجتماعي للغربة عند الإنسان هو الفقر "الفقر في الوطن غربة، والغنى في الغربة وطن". معبرة أعمق التعبير عن العنصر الحيوي لوجود الاغتراب، وعن أهم قواعد المعالجة الاجتماعية له.

***الخطاب الثقافي والاغتراب:**

الخطابُ . لغةً . هو الكلام الموجّه الذي تُفصل به المشكلة، ويحكم فيها بالبيّنة. وعليه فالخطاب الثقافي هو الرسالة الموجهة للمجتمع بهدف الوصول إلى الأهداف المبتغاة، والغايات الإنسانية المرجوة من تكوين الإنسان، وتكييف سلوكه، وتنضيد قيمه بروح أخلاقية عالية.

إذاً: الخطاب هو اللغة التي نحاكي فيها الفرد، أو المجتمع، أو الوطن... وكل جهة مخاطبة لابدّ أن يكون لها من التخصيص اللغوي ما يتناسب مع حالها، ومتطلبات النهوض بها، وفق الغايات الوطنية والقومية العليا.

فالخطاب الموجّه سوف يعني لغة التعامل،وصورة النظر، وأسلوب المباشرة في التكوين، والتنشئة للفرد، والمجتمع على وجه العموم.

والخطاب التكويني . رغم أنه معبّأٌ بسلطة التوجيه الأدبي من أجل إنسان القيم، والمثل العليا . يحتاج دوماً إلى إنتاجه، وإعادة إنتاجه على ضوء سيرورة الزمان، والمجتمع، وصيرورتهما... فالثقافة ذات الخطاب الواحد

الثابت، غير المتحرك تصبح ثقافة قديمة، عتيقة، تخطاها العصر، وصارت من مخلفات الماضي.

أما الثقافة المتفاعلة مع حركة التاريخ، والعصر فهي الثقافة المتطورة، المستحدثة. المحدّثة بآن معاً. وبالنهاية هي الثقافة الدينامية المعززة القادم من الزمان، والمؤهلة للفرد لأن يكون في حالة ما يجب أن يكون، لا في حالة ما كان ولا سبيل لديه لتجاوزه ذاته، أو تجاوز البنى الموضوعية التقليدية التي تؤطر حياته.

والثقافة . في كل حال . معرفة جديدة، ومتجددة، والمعرفة حين تمارس تتحول إلى سلطة، وفي السلطة المعرفية مفردات أوامرية ما أمكن، وإلزامية بحدود... فالأوامرية المصاغة بروح الإلزام الثقافي الصحيح مطلوب منها أن تراعي أشكال التقرّب الهادئ من البنيات الاجتماعية، وتقريبها إليها بديمقراطية تفاعلية.

وهذا يعني أنه مطلوب من الثقافة والمثقفين والنظم الاجتماعية الموجهة أن تحسن اختيار لغة التخاطب مع شرائح المجتمع بحيث تحتوي هذه اللغة على المنطق الأسلم احتواء كاملاً... فالمنطق الأسلم يقودنا إلى التعرّف على الحياة الواقعية التي يحياها الناس، ومن ثم التقرب منهم فيما هم عليه، دون تجاهل مخل بالسلوك الثقافي المعروف، أو قفزٍ غير موضوعي فوق ما هم فيه، فإن ذلك . لو حصل . لما اهتدت النظم إلى أفضل حالات الكشف والتفاعل، والتقرب، والتشجيع المطلوبة للمجتمع حتى يقتنع، ويتكيف، ويصبح جاهزاً لأن يكون ضمن سياق النموذج العقلي المرغوب به بالنسبة للنظام العام... وعكس هذا الحال ينتج عنه الاغتراب عن النهج الثقافي السياسي المقدم، وتخسر النظم الاجتماعية أسلوبها المفترض أنه الأنجع.

استناداً إلى ذلك فالثقافة والتربية والسياسة مدعوون معاً إلى تعيين: الخطاب المخصص... وقواعد التقرب الأسلم... ورؤى الحوار، والمثاقفة المتفاعلة والمستبعدة . بكل جهدٍ . للإملائية المكروهة، والتلقينية الممجوجة، والتعبيرية الخالية من كل فقه، والوعظية المسطحة للعقل، والذهن، والإرشادية المملة الموحية بعدم وجودها عند صاحبها أولاً، وفي العلاقة المعبئة للبشر مطلوب من الثقافة والتربية، والسياسية أن تتعرف كيف تمارس الديمقراطية الكاملة في الذات والآخر استبعاداً لمقولة (من لا يملك الشيء يصعب عليه منحه).

فالديمقراطية في العلاقة بين الناس، وامتلاك المجتمع للقدرة على فتح الحوار العقلاني، المستنير، المتفتّح هما أمران متلازمان، متضايفان في علاقة جدلية

واحدة.

وحين تحقق ثقافتنا القدر الأكبر من هذه الغايات المنشودة تكون قد وضعت الوطن في شروط اجتماعية، وتربوية وتسييسية أقدر على التحديث والتوحيد للأحلام المشروعة، والتأسيس للجبهة الوطنية للعمل المشترك التي يحس فيها الفرد بأنه مواطن، حر، مسؤول، وعامل منتج مبدع، وهنالك من ينتظر النواتج العامة لجهوده، ويكفل التحقق الكافي لأحلامه... ورغم كل شيء سيبقى الإحساس بالمشاركة في البناء، والمواصلة، والإنجاز هو العتبة الأولى لتحرير الإنسان من عناصر الاغتراب الروحي، والمجتمعي، الحاصلة لديه.

وهذا ما يوضع في رأس خطط ومشاريع الثقافة والتربية والسياسية للتخفيف من ظاهرة الاغتراب، أما ما يتعلق الأمر به من جانب الحياة الاجتماعية، الاقتصادية أو الحضارية المعاشة في كل مجتمع لابدّ أن تتأطر كذلك بالاتجاه المطلوب فيه تحقيق إنسانية الإنسان حتى نخلّص المواطن من أسباب تشكل الاغتراب لديه...

وفي هذا السياق إن وعي الشعب التاريخي سيبقى آلية من أهم آليات تخفيف نمو الاغتراب الروحي والنفسي، والاجتماعي، وذلك حين تتضافر الجهود من أجل توفير موضوعي مليء بالدفء الوطني، والمنطق التوحيدي، ومراعاة المصالح الحيوية للجميع بما يتحقق معه تحفز المواطنين جميعاً للانخراط بالعمل والمشاركة المثرية، وصب خبراتهم وإبداعاتهم في بناء مجتمعهم، ووطنهم كما يحلمون وبدون ذلك من الصعب أن يتراجع أي مظهر من مظاهر الاغتراب الإنساني.

المراجع:

. كارل ماركس . مختارات . في نظرية الاغتراب الإنساني.

. د. إيرك فرووم . حول الاغتراب.

. د. عزت حجازي . الشباب العربي ومشكلاته . عالم المعرفة . الكويت 1985.

. مجلة عالم الفكر، العدد/03/ كانون الثاني 2002، مقدمات لسوسيولوجيا الشباب.

. د. فايز عز الدين . الشباب في سورية: تجربتهم الاجتماعية ودورهم السياسي . كتاب صادر 1995.

جديد

وعاد أبو الفرج

كتاب جديد للدكتور الشاعر محمد صالح الأصيل صدر في دمشق تحت عنوان (وعاد أبو الفرج) وهو استكمال روحي لكتابه (حدث أبو الفرج الطيب)، وهو عبارة عن أحاديث في الفكر، والقيم، والأخلاق، والحكمة، والفلسفة، والتأمل، والزهد، والعلم، والعرفانية،.. وفي وقت استباحت المادية فيه بعض الأمكنة العالية، وبعض النفوس الطيبة، وبعض الأزمنة الزاكية.

إنه عودة إلى الصفاء والجمال، واللطف، والنبل، والفروسية، ومكارم الأخلاق رداً على نقائضها التي أسفرت عن حضورها الطاغي بيننا.

كتاب يقرأ من أجل إراحة النفس، وهدأة البال، وصفاء السريرة، واستكناه دلالات التأمل السامي.

جاء الكتاب في حوالي (126) صفحة من الحجم المتوسط.

35

الوطنية المُقَاومَة في.. الفن الأوربي

جمال العباس

عنوانٌ لموضوعٍ نحتاجُ إليه خاصةً في زمنٍ باتتْ فيه وأفلحتْ رسوماتُ أعداءِ الأمةِ قديمُها وحديثُها في تفتيت المفتت وتجزئةِ المجزأ.

لقد صَارَ من ضروراتِ البقاءِ والنهوضِ وبالتالي المساهمة المحسوبة في الحضارة العالمية أن نعيدَ النظرَ بواقِعنا كلِّه بالجَمعِ الفاعل ودون استثناء أحدٍ كان قادراً على استيعاب الواقع والحسّ بجماليةِ الانتماءِ ومسوغاتهِ، والدفاع المبرمَج عنهُ، بحيثُ نقف وقفةً متزنةً وحازمة مع الذات نتعرفُ من خلالها على كوامِ من قوتِنا وضعفِنا.. نجاحاتِنا وإخفاقاتِنا، بدراساتٍ استراتيجية تسهمُ فيها نخبٌ من أهلِ الثقةِ ومراكزُ بحوثٍ متخصصةٌ قادرةٌ على معرفةِ الداءِ ووصفِ الدواء.

والثابتُ أنَ لهذهِ الأمةِ جمالياتٍ عُرفتْ بها منذُ نشأتِها واتسمتْ بها، ودون الإقلال من أهميتها فقد ثبت وبموازينِ الارتقاءِ أن الحاجةَ ماسةٌ إلى جمالياتٍ أخرى في الموسيقا والمسرح والعلم والتكنولوجيا والاختراعِ والفنون البصرية، إذْ بهذه الجمالياتِ مجتمعةً والإحساسِ بها ومزاولتِها ودخولها منظومةً حياتيةً في السلوكِ اليوميِ، والتطلع الحياتي يعمّقُ من مفهومِ الانتماءِ بثقةِ التاريخِ والجغرافيةِ ومدلولِ الهويةِ الذاتيةِ تنهَضُ الأمةُ من ركودَها أو كبوتِها فتصبحُ الأوطانُ غاليةً والوطنية حياةً أو موتاً. والكلُ

فيها راعٍ ومسؤولٌ عن رعيتِهِ ومدافعٌ ومسؤولٌ عن دفاعِهِ بكلِ المتاحِ والمُيَسَّرِ.

الوطنيةُ المقاومةُ هنا في مجال الفنِ والتصويرِ خاصةً في أعمالِ ثلاثةِ فنانين من فرنسا وإسبانيا:

1 . الحريةُ تقودُ الشعبَ (ثورة تموز 1830) أوجين دولاكروا 798.

2 . الإعدامُ أو أحداث الثالث من أيار (1808) لـ فرانشيسكو غويا . إسبانيا . 1764 . 1838.

3 . لوحة جورنيكا (1937) لبابلو بيكاسو (مدينة مالاقا) (إسبانيا 1881) وهي بقياس (3.50×7.80)م.

إن هذه الأعمالَ لثلاثةِ فنانينَ كبارٍ ينتمونَ إلى بلدينِ أوربيينِ هما فَرنسا وإسبانيا يمثلان قوةَ الجذبِ والاستقطاب لحركةِ وتطور وثورةِ الفنِ والفنانِ في أوربا بعد مركز الإشعاع الأول في إيطاليا كما أن الفنَ التشكيلي في نهضتِهِ سَارَ جنباً إلى جنبٍ مع جميع مفاصلِ الحياةِ: السياسيةِ والاقتصادية والعلمية والاجتماعية بتوظيفٍ واعٍ وخلاقٍ انعكسَ إيجاباً على شعوب هذه الدول وانتماءاتها الذاتيةِ والوطنيةِ.. إذن الوطنيةُ هنا بالفن جانبٌ من جوانب عديدةٍ كان الفنُ فيها انعكاساً حقيقياً للمشاعر العامةِ فهو . وكما هو معروفٌ . الشارةُ الضوئيةُ للتعرفِ على التخلفِ أو التقدمِ سواءٌ كانَ التعبيرُ مباشراً أو غيرَ مباشرٍ، ذلك أن الطاقةَ البصريةَ بتراكماتِها الثقافية والذوقيةِ والحس الجمالي فيها من أساسيات الانتماء والتشبث به فكانتْ مفرداته وتنوعاتهُ في العمارةِ والنَحتِ والتصوير مبعث الولاءِ والاعتزاز، لذا كنت وما زلتُ أعتقدُ أن الحسَ الجماليَّ بالمكانِ وبكلِ ما فيه من معالمَ طبيعية أو شيدتَها يدُ الإنسان كمتروك له دلالاتُهُ للقادمين هو انتماءٌ حقيقيٌ للأنا الجماعيةِ البناءةِ وانتفاءٌ للأنا البدويةِ المدمرةِ (مثال: الأندلس، اليمن الجنوبي).

أما لماذا هذه الأعمال الثلاثة بالذات فلأنها ارتبطتْ بثلاثةِ أحداثٍ مصيرية مستِ الشعورَ الوطنيَ بشكلٍ مباشرٍ فكانَ لا بد من الرد بالحرارة والاندفاعِ والتميز أنفسها، بلْ صارتْ هذه الأعمالُ واحدةً من أبرز ميزات الفنان ومعالمه بحيث إذا ذكرت اللوحةُ ذكر فنانُها والعكسُ صحيحٌ ووارِدٌ.

1 ـ الحريةُ تقودُ الشعبَ أو ثورة تموزٍ عام 1830 للفنانِ الفرنسي أوجين دولاكروا.

في هذه اللوحةِ تقرأُ تعاطفَ الفنانِ مع شعبِهِ بكل فئاتِهِ المسحوقة والمعذبةِ، رجالهِ ونسائهِ، ورؤيتهِ في أن حريةَ هؤلاء يجبُ أن تكون هي العليا، وهي جزءٌ من حريتِهِ، فالحريةُ تقودُ الشعبَ، والشعبُ يتحركُ بجموعتهِ البشريةِ طلباً لهذهِ الحريةِ.. ونقرأُ في

اللوحةِ عنفَ الحركةِ، وحيويةَ التكوينِ، وسخونةَ الألوان وإضاءاتِها في بناء هرمي تقريباً حينَ تنشغلُ بالنورِ وتتتبعُ تهددَهُ ليستقرَ بكثافةٍ متعمدةٍ ومدروسةٍ في الجَانبِ الأيمنِ العلوي فتظهرُ المرأةُ الرمزُ التي هي بالأساسِ البدايةُ والمحركُ، محاطةً بهذا النورِ (الحرية) . دليلُ المسيرةِ وعنوان تحركَها . منعكساً على المقدمةِ حيث الشهداءُ قرابينُ الحريةِ.

استخدمَ دولاكروا اللون البنيَّ المحمرَ والبنيَّ المحروقَ ليعززَ من قيمةِ النور وتدفقِهِ، ووظفَ اللونَ الأصفرَ الفاتحَ والبرتقاليَّ والأخضرَ بإضاءةٍ موفقةٍ حملتْ رؤيتَهُ اللونيةَ وإحساساتِهِ المرهفةَ.. كلُ ذلكَ في دراسةٍ واعيةٍ لكنها غيرُ مقيدةٍ توافقاً مع طروحاتِهِ التي تأنفُ الدقةَ الأكاديمية.. وجعل أشخاصَهُ كتَلاً متحركةً ومتتابعةً ترسمُ أغراضها ضمنَ تصوراتِهِ.. في يسار اللوحة (نسبة لعينِ الناظرِ) حشدٌ من الثوارِ المندفعينَ بأسلحةٍ مختلفةٍ تتقدمُهُم وتقودُهم امرأةٌ عاريةُ الصدرِ حملتْ علم الثورةِ بيدٍ والبندقيةَ بيدٍ أخرى يجاورُها شابٌ صغيرٌ وقد تسلحَ بمسدسينِ، يشهر أحدهما وأمامُهم جميعاً مجموعةٌ من الشهداءِ سقطوا دفاعاً عن الحريةِ، وفتاة بقميصها الأخضر تعثرتْ أو أُصيبتْ لكنها ظلتْ رافعةً رأسَها ومصوبةً عينيها نحوَ النور والمرأة التي تحملُ علمَ الحريةِ بألوانه المختلفةِ وأبرزُها الأحمر.

لوحةُ الحريةِ تقودُ الشعبَ أو كما تسمى أحياناً (المتاريس) عملٌ فنيٌ كبير، عكسَ فيهِ دولاكروا . بصدقٍ وجرأةٍ . ثورة الفن وثورة الوطنِ.. واستحق بجدارةٍ أن يحملَ لقبَ الفنانِ الثائرِ.

2 ـ الإعدامُ أو أحداثُ الثالثِ من أيار (1808) للفنانِ الإسباني غويا:

مجموعةٌ من الجنودِ الفرنسيينَ اصطفتْ متكاتفةً مع بنادقِها وحرابِها في وضعيةٍ توازنيةٍ . الأرجلُ اليسرى إلى الأمامِ واليمنى إلى الخلف . لترسمَ منظوراً تتابعياً تصوبُ على الهدفِ وتطلقُ النارَ عليهِ.. تغطي هذه المجموعة بالمساحةِ العرضانية تصفَ اللوحةِ تقريباً.. الجنودُ هنا أغرابٌ عنِ الأرضِ التي يقفون فوقها.. أغرابٌ عن الترابِ الذي تعاملَ معهُ غويا.. أغرابٌ عن المبادئِ التي أطلقتْها الثورةُ الفرنسيةُ عام 1789 وأعجبَ غويا بها ليُصْدَم بجيوشِ نابليون تغزو إسبانيا، وتضربه بعرضِ الحائطِ مبادئَ الثورةِ.

وفي الجانب المقابلِ في يسارِ اللوحةِ حشدٌ من الثوار السجناء حضروا قسراً ليواجهوا نيرانَ الجنود، وينفذَ بهمْ حكمُ الإعدامِ... المشهدُ مؤثرٌ، يبعثُ الحزنَ ويدعو للثورةِ والانتقامِ... عناصرُهُ متحركةٌ في وضعياتٍ مختلفةٍ، وواقعيةٍ تعبيريةٍ أجادَ غويا في تصويرِ انفعالاتِها بصدقٍ خارقٍ يجعلُني أؤكدُ أنه في اختيار المواضيعِ الإنساني

والاجتماعي كان متابعاً جيداً لحركةِ مجتمعِهِ الإسباني . في استقرارِهِ أو تصادمِهِ . بفنيةٍ متميزةٍ ورائدةٍ.

وإذا قيلَ أنَ سارترَ الفيلسوفَ الوجوديَ الفرنسيَ أبرعُ منْ صورَ حالاتِ الانفعالِ في لحظاتِها الأخيرةِ قبلَ مواجهةِ الموتِ فإن غويا قد سَبَقَهُ في هذا المجالِ بلوحةِ الثالثِ من ماي . أيار .

إنَ النظرةَ الأولى للوحة "الثالث من ماي أيار" تقودُنا مباشرةً إلى الجانب الأيسر بفعل الإنارة التي تواجهُ الثوارَ والتي يبعثُ بها فانوسٌ وضعَ أمامَ الجنودِ، ليبددَ عتمةَ الليلِ، هذا منْ جهةٍ، ومنْ جهةٍ أخرى فهذه الإنارةُ تؤدي غرضاً آخرَ: إنها تكشفُ عن الثائرين: وبشكلٍ خاصٍ عن الثائرِ الذي يرتدي قميصاً أبيضَ ناصعاً، دلالةً على نقاءِ الثورةِ ونبلها، يتوسطُ زملاءَهُ، ويجمعُ مشاعرَهم بكلتا يديهِ متحدياً الرصاصَ، وصدرُهُ مفتوحٌ غيرُ عابئٍ بالموتِ، فالقميصُ الأبيضُ إذن رمزٌ للثورة والسلامِ والحريةِ، وإدانةٌ للقوى الغاشمةِ التي تفتكُ بالشعبِ الأعزل منَ السلاحِ، وتتجهُ العيونُ إلى مقدمةِ اللوحةِ لتشاهدَ دماءَ الذين سَقطوا، بينما يتهاوى آخرَ، تلقي الرصاص لتوهِ، يبحثُ عن فسحةٍ يلقي جسدَهُ عليها، حتى لا يَسقطُ فوقَ واحدٍ من زملائِهِ.

3 - **جورنيكا** (1937) **لبابلوبيكاسو (أوغورنيكا)**

صورَ فيها مأساةَ القريةِ الإسبانيةِ التي سحقتْها القنابلُ الألمانيةُ وكان في السادسةِ والخمسينَ من عمرِهِ.. وكأيِ عملٍ فنيٍ، وهوَ عملُ ابتكاريٌ لا قبلَ لهُ ولا بعدَ من فنانٍ وهو مبدعٌ فإن العملَ لاقى في البدايةِ إعراضاً من الناسِ ثمَ صار فيما بعدُ بكلِ تفاصيلِهِ ومفرداتِهِ الرمزَ الذي يرمزُ على الحدثِ وهذا برأيي من طبيعةِ الأشياءِ وقوانينِها.. يقولُ الناقدُ الإنكليزي المعروف /هربرت ريد/ دفاعاً عن اللوحةِ ضدَ الحملاتِ الضاريةِ التي تعرضتْ لها: إن لجورنيكا بيكاسو رموزاً خالدةً في تاريخِ الفنِ، إنها إضافةٌ جديدةٌ لدانتي، وسيرفانتس.. لأنَ الموضوعَ العاديَ أو الجماهيريَ حينما يوضعُ بينَ يديِ الفنانِ العظيمِ فإنهُ يتحولُ إلى أسطورةٍ تتحدى كلَ القواعدِ والنظرياتِ المألوفةِ.. وهو وحدهُ بموهبتِهِ وبصيرتِهِ العميقةِ يستطَيعُ أن يكتَبَ لها الخلودَ.

وفي تحليلٍ لروجيه جارودي وترجمة د. سلمان قطاية يقول "أخذَ بيكاسو حادثةَ قصفِ مدينةِ جيرنيكا الصغيرةِ في بلاد الباسكِ من قبلِ الطيرانِ الهتلريَ والفرانكوي (تحالف هتلر والجنرال فرانكو) في 28/ نيسان 1937 ورسمَ لوحةً لا يسردُ فيها الوقائعَ بل يطردُ منها كل قصة، إنهُ يشيرُ إلى إهانةِ الإنسانِ من قبلِ الفاشيةِ.. اللوحةُ ليست رمزاً أو تجميعاً بل أسطورةً، وليسَ المعنى خارجاً عن

اللوحةِ ويمكنُ اختصارُه في محاضرةٍ، فالمعنى يشكلُ جزءاً واحداً مع الشكلِ.

استخدم بيكاسو أساليبَهُ الفنيةَ المتعددةَ: الأجسامُ المسطحةُ.. التعبيرُ البدائيُ الذي يشبهُ الأقنعة الإفريقيةَ.. التشويهُ المأساويّ للأجسامِ والوجوهِ.. وكأنَهُ يريدُ الوصولَ إلى أقصى ما يمكنُ أن يقدمَ في التصويرِ للتعبيرِ عن الفظائعِ والآلام.

في وسط الصورة. حصانٌ جريحٌ يرفعُ رأسَهُ في ذُعرٍ واضحٍ.. وفوقَ الرأسِ شمسٌ تبدو كالعين البشريةِ، واستبدلَ الحدقةَ بصورةِ لمبة كهربائيةٍ . رمز العصر الحديث، وعند حوافر الحصان يسقطَ أحدُ المحاربينَ صريعاً، وفي يدِهِ سَيفٌ مبتورٌ، والأخرى وكأنها تصرخُ، وإلى اليسار رَسَمَ ثوراً ينظرُ في الفراغ [قال بيكاسو عن الثور إنهُ يرمزُ للقوى الغاشمة والظلامِ.. من شرحٍ لهُ لأحد الجنود الأمريكيين الذين زاروا مرسمَهُ في باريس].. وتحتَهُ امرأةٌ تحملُ ابنَها القتيل في يدِها وترفعُ رأسَها في صيحةٍ يائسةٍ إلى السماءِ وإلى اليمينِ ثلاث نساءٍ الأولى سقطتْ مولولةً من نافذةِ منزلٍ يحترقُ وقدْ أمسكت النيرانُ بملابسِها والأخرى تفرّ مذهولةً، أما الثالثةُ فلا يوجدُ إلا رأسُها وذراعُها التي امتدتْ تحمل لمبةً غازيةً.

دراسة

مشروع القومية العربية إلى أين

دراسة منهجية جديدة صدرت في كتاب للأستاذ الدكتور حسين جمعة، وجاءت تحت عنوان (مشروع

القومية العربية إلى أين)، وفيها يقف الباحث جمعة عند التعاريف، والمصطلحات ودلالاتها فيقوم المعوج منها ويستبدله صحيحاً انطلاقاً من أن مشروع القومية العربية جذر من جذور هويتنا وعقيدتنا في آن معاً. ويقف عند الأسباب الداخلية التي أرادت تهشيم صورة مشروع القومية العربية وحدد الفئات، والأفكار، والتوجهات المعنية بالأمر، والتفت إلى التراث العربي فقدم أصيله كمعنى "يجسد الهوية القومية ويعزز أركانها، وبيّن قولات دعاة الإقليمية والقطرية وأهدافهم، وتلبث عند مفهوم الاستشراف ومضامينه الاستعمارية، انطلاقاً إلى العولمة وآثارها، ثم جلا الآليات المساعدة على تحقيق المشروع القومي العربي ووضح تصورات نجاحه.

الدراسة مهمة وجادة، وقد جاءت في حوالي (256) صفحة، وتأتي تتويجاً لأكثر من عشرين مؤلفاً.

عبد الله تايه

الإعلام الثقافي والهوية:

يصعب على غير المشتغلين أو المهتمين بالثقافة والإعلام أن يقوموا بدور فاعل وحيوي في الإعلام الثقافي، سواء أكان ذلك في الإذاعة أو التليفزيون أو الصحافة أو أية وسيلة من الوسائل الإعلامية أو التثقيفية المقروءة أو المسموعة أو المشاهدة، فإن لم يتوافر قدر مناسب من الثقافة والمعرفة فلن يتمكن هؤلاء من القيام بهذه المهمة الصعبة، التي لها آثار ونتائج بعيدة المدى في إنجاح خطط التنمية، وزيادة وعي ومشاركة وتفاعل الأفراد في المجتمع. ومن هذه الرؤية يتضح أهمية أن يكون الإعلامي الذي يود أن يضع أو يصيغ أو يخطط أو ينفذ برامج وسياسات الإعلام الثقافي على دراية بالثقافة والتثقيف وأهمية المثقف، وأثر الواقع فيه، وأهمية الهوية والحفاظ عليها، وطبيعة الهوية الثقافية للمجتمع العربي، والهوية وأزمات المثقف العربي، ودور المثقف في الحفاظ على الهوية، وما يطرح من قضايا العولمة وسعي بعض أصحاب الثقافات للهيمنة، إن مدى وعي وإدراك الإعلامي الراغب في العمل في مجال الإعلام الثقافي لهذه القضايا يجعله على المستوى اللائق للعمل الجاد في هذا المجال.

المثقف وتحديات الواقع:

على المشتغل في وسائل الإعلام ولا سيما الإعلام الثقافي أن يدرك أن المثقف العربي يواجه تحديات راهنة عميقة، داخلية وخارجية، وقد اعتدنا أن نستمرئ إحالة الانكسارات إلى المفاعيل الخارجية في

هروب واضح من تحميل أنفسنا المسؤولية إزاء الكثير من أوضاعنا المحلية، التي تراكمت سلبياتها داخل حياتنا عبر قرون عديدة أسهمت فيها منظومات الاستعمار والاحتلال والتخلف والاستغلال الاقتصادي والأفكار الجامدة، والتي مجتمعة عطلت التفكير، وأدت هذه المنظومات إلى أن يكون التخلف العلمي والثقافي والاقتصادي والاجتماعي من نصيب شعوب كثيرة ومنها منطقتنا العربية، وعليه ازداد العبء الذي يواجه المثقف العربي والدور المناط به، فعليه الآن أن يدخل إلى جوهر الصراع بين التقدم والتخلف ليكون له دورٌ مؤثرٌ وإيجابي في تخليص النظم الاجتماعية والفكرية من جمودها.

ليس من اللائق بالمثقف العربي أن يربأ بنفسه عن حاجات مجتمعه وقضاياه الكبيرة ليدخل إلى التنظير والتجريد، ويضع نفسه في صف النخبة متجاهلاً رسالته الثقافية والاجتماعية، و عليه أن يتصدى بوضوح ضد النظم التربوية والتعليمية التي تجعل من العقل العربي مقلداً وناقلاً ومستظهراً، وكأن هناك مخططاً لإماتة ملكة الإبداع والبحث والتفكير العلمي.

فالمثقف الذي يلتزم قضايا أمته هو الذي يتفاعل إيجابياً مع مشاكلها ويستغرق في همومها، ولا بد أنه سيصدم حين يعاين النسبة المرتفعة للأمية، أمية القراءة والكتابة، ويرى تَعَطُّل التفكير المنهجي، وكيف يزدحم التفكير العربي بالخرافة والإشاعة والاستسلام مما يقعده عن العمل للمستقبل، المثقف العربي يكتشف يومياً عمق الرادة الثقافية التي تبثها الفضائيات إلى جمهور عريض يظن نفسه قد أصبح مثقفاً، لذا عليه أن يتصدى لهذه الرداءة وأن يتفاعل مع الوسائل المختلفة للإعلام ليقدم رؤيته وآراءه.

إن الإنسان . عامة . يكون مغلوباً على أمره إزاء القهر الذي يمارس عليه، وعلى حقوقه السياسية والأساسية، لدرجة قد يظن البعض أنه لا يعي ذلك، وإذا وعاه لا يملك أدوات مقاومته، والدفاع عن المقهورين هو الدور الطليعي للمثقف. ولنا أن نتساءل عن تحديات عديدة تواجه المثقف العربي، تحتاج منه إلى موقف وجرأة النقد والتناول، حيث يشيع لدى المواطن العربي الإحباط السياسي، والثقافي، وجلد الذات، والانكسارات المتوالية، والبيروقراطية، في حين أن رغبته هي في حياة ديمقراطية حقيقية في مجتمع يحترم مواطنيه ويعمل على رفاهيتهم... إلخ.

ويلاحظ ظهور العديد من الهيئات الثقافية التي تتجاوز القطرية والقومية إلى الإقليمية أو الدولية بهدف التأثير ثقافياً في الشرائح الاجتماعية المختلفة، ولاسيما في البلدان المتخلفة والفقيرة لتغيير نظم وأنماط

الحياة السائدة لمصلحة القوى المتحكمة في الاقتصاد والاستهلاك.. فأين يقف المثقف والإعلام الثقافي أمام هذا الواقع وهذه التحديات؟! إن انصباب جهود بعض المثقفين العرب على النقل النظري لأفكار الغرب بحجة الإطلاع إن لم يصاحبها إعمال لطاقة العقل العربي في الخلق والإبداع والمقارنة، ستحيلنا إلى هيمنة أعمق تحوّل المثقف إلى مجرد ناقل، ونحن نريده قادراً على تنوير وقيادة فكر وثقافة الأمة للنهوض والمستقبل. يقول الكاتب محمد سعيد مضية: أنه "في ظروف العزلة والاغتراب اقتصرت جهود المثقفين العرب على مهمة نقل أنساق فكرية من الغرب إلى الوطن العربي أفلحت في تعميق التبعية وإطالة أمدها وأوهنت طاقة الإبداع وإنتاج المعرفة بالواقع العربي ومشكلاته وبقضاياه العيانية وأوهنت من قدرة المثقف على قيادة الأمة على دروب النهوض الحضاري وتحرير الإنسان العربي"(1).

فالمثقف العربي أمامه تحدي خلق الاستجابة المجمعية للتفكير العلمي، وأن يكون في طليعة الرافضين للاحتواء والقطرية والمحلية، فالانفتاح على العالم لا يعني الهيمنة. إن التحدي الحقيقي للمثقف العربي هو في قدرته على تخليص المجتمع العربي من إحباط وفشل التجارب السابقة التي تسعى ثقافة الهيمنة إلى ترسيخها، ليصبح العجز والفشل جزءاً من مكونات العقل العربي، لذا فهو من خلال مثابرته بنشر أفكاره من خلال الوسائل الإعلامية ووسائل الإعلام الثقافي يمكن أن يشكل مع غيره التغيير المطلوب.

الهوية:

إن معرفة القائمين على برامج الإعلام الثقافي بمدلولات هويتنا التي ترتكز على مجمل تراثنا الحضاري يساعد في وضع برامج ثقافية ذات خصوصية للحفاظ على جوهر الانتماء، وتبقى هويتنا في ثقافتنا العربية الإسلامية هي "الامتياز عن الغير من جميع النواحي"، والجرجاني عرّف الهوية بأنها "الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق"، وفي الكتابات الأدبية والنقدية والفكرية تعريفات عديدة منها أن الهوية تعبر عن "خاصية المطابقة، مطابقة الشيء لنفسه أو مطابقته لمثيله"، والهوية هي "حقيقة الشيء.. التي تميزه عن غيره".

يقول يوسف مكي عن الهوية "هي مجموع السمات الروحية والفكرية والعاطفية الخاصة التي تميز مجتمعاً بعينه وطرائق الحياة ونظم القيم والتقاليد والمعتقدات وطرائق الإنتاج الاقتصادي والحقوق، وهي الوعي المتطور للفكر الإنساني والإنجاز الرائع"(2).

وعليه فالهوية في معناها العام رغم اختلاف التوصيفات هي خصوصية الفرد أو

المجتمع عن أفراد أو مجتمعات أخرى، من حيث القيم والمعتقدات والموروثات والتراث، بحيث يصبح للمجتمع أو الأمة ما يميزها عن غيرها ويطبعها بطابع حضاري خاص تُعرف به.

ويمكن أن نلاحظ أن أي جزء من الهوية الفردية أو الجماعية يشكلها النقاش والحوار والصراع مع الآخر، فليس هناك هوية تكون منقطعة الوشائج مع غيرها نهائياً، أو تشكلت من ذاتها دون أن يكون لعوامل كثيرة أثرٌ في تشكلها.

لذا فيمكن ملاحظة تعدد الهويات في مجتمعنا الإنساني الذي حتماً تصاحبها تعدد في الخصوصيات، لذا نشأت العلاقات الثقافية والحضارية والإنسانية بين الشعوب في شكل من التأثر والتأثير دون تنازل عن الخصوصية أو ذوبان الأنساق الخاصة المكونة لكل هوية من الهويات. وهذه الأنساق التي تشكل الهويات للمجموعات الإنسانية المختلفة وعلى مر الصراع الإنساني في البيئات البشرية المتعددة لم تؤدِ . ولن تؤدي . إلى وجود هوية واحدة للجميع مهما اشتد الصراع والرغبة في الهيمنة، ذلك لأن الهوية مُكوِّن يدخل في صلب وجود الجماعات وتمايزها.

إن انطلاق الإعلامي والمثقف من وعيه لطبيعة مكونات هوية أمته التي ينتمي إليها، وقناعته بهذه المكونات، هو الذي يشكل له خطة وخطاب الدفاع عن الهوية، وبرنامج العمل والفكر والإبداع والانطلاق، ليعمل من خلال الإعلام وغيره على تحصين ثقافة أمته ضد التيارات الثقافية الغازية، ويدعوه لمنطلقات تجديدية مدروسة تفتح آفاق المستقبل والفكر والوعي، والأخذ من الثقافات ما يناسب هوية الأمة للتحسين والتطوير دون انغلاق على الذات أو استسلام إلى الآخر.

جاء في إعلان مبادئ التعاون الثقافي الدولي "تتشكل جميع الثقافات بما فيها من تنوع خصب وما بينها من تباين وتأثير متبادل كجزء من التراث الذي يشترك في ملكيته البشر جميعاً". وهنا حض على التنوع والتباين والتبادل وليس على هيمنة هوية ثقافية على أخرى، فالمثقف العربي أمامه تحد كبير في هذا الجانب، وعليه مسؤولية جسيمة في التصدي، وفي فتح فضاءات جديدة عصرية مفيدة وضرورية يسانده في ذلك إعلام قوي.

الحفاظ على الهوية في ظل العولمة والهيمنة:

يحاول الغرب تسييد هويته على العالم بكل الوسائل، وظهور أشكال جديدة من الصراع الدائر هو بسبب هذه المحاولات، حيث لا يتم الالتفات إلى خصوصية الهوية للآخرين. ويتصور البعض أن العودة إلى الماضي وجذوره فقط والتشبث بالأصالة ربما

يساعد على التملص من محاولات فرض الهيمنة، مع أن النظر كذلك إلى المستقبل والتسلح بالأدوات العلمية والفكرية والنقدية الدافعة للتقدم والانطلاق هي أدوات أيضاً للحل والفكاك من هذا الشرك، مع الحفاظ على المنجزات الإبداعية الإنسانية الراسخة، ويتضح أن انشغال الغرب بتسويق نموذجه إنما يهدف بالأساس إلى الكسب المادي، دون عناء التفكير في الجوانب الأخرى للحياة البشرية، فالحفاظ على الهوية يحفظ أصحابها من التفكك والانحلال أو الذوبان في الآخر، والانتهاء من كونهم جماعة ذات تميز.

إن كل أصحاب هوية ثقافية لن يكونوا سعداء بأية هيمنة فكرية عليهم، والثقافة العربية ذات جذور وأصول تفاعلت مع الحضارات في الماضي وأنتجت حضارة راقية خدمت بها الإنسانية في فترة من الفترات رغم اندحار العرب وتراجعهم الآن.

ويبدو أنه كلما تقدمت عوامل التنمية الاقتصادية في المجتمع وارتفعت مستويات الأداء الاقتصادي أدى ذلك إلى تمتين وترسيخ الهوية، وتعامل أصحابها مع الآخرين من واقع الشراكة أو الندية بخلاف الأمم التي تنشغل في طلب العون الاقتصادي، وبالتالي فتذيلها يكون جزءاً من الضريبة التي لا بد أن تقدمها للطرف الأقوى ضمن رؤية تبعية تزداد بازدياد الحاجة، الأمر الذي لا ينشئ ثقافة مواجهة، ولا ثقافة قادرة على الصمود، وتبدأ عناصر ثقافية غريبة تتسلل إلى ثوابت الهوية، وكلما حملت الهوية الثقافية عناصر الفكر والعقل والنقد في بيئة ديمقراطية، تكون قادرة أكثر على المواجهة، لذا ليس من المفيد الركون لسلطات غير ديمقراطية تؤدي إلى الانغلاق، بل إن فرض تعزيز الندية هي أعلى في ظل الأجواء الديمقراطية المصحوبة بالتقدم الاقتصادي، والمنهج العلمي والنقدي.

إن الغزو كلمة ثقيلة على الأسماع التي لا ترحب بالتغيير ولا تعترف بالواقع الرديء والمتخلف، لذا يمكن القول إن الوسائل الثقافية التي يجري تسويقها بغزارة هي في النهاية تعزز وتنشر كنمط استهلاكي غربي لثقافة مدعومة بقوة علمية وعسكرية وبآليات إنتاج اقتصادي ذات مستويات مرتفعة. إن أية أمة تقوم بدور فاعل في صياغة المستقبل ونشر أفكار ومفاهيم العولمة تضع ما تشاء من ضوابط تخدم توجهاتها ومصالحها، والتأثير المباشر لهذا الدور يقع على عاتق الأمم الأخرى الأقل شأناً، ونحن العرب تستهدفنا هذه التأثيرات ربما أكثر من غيرنا لأننا بالنسبة للآخر القوي سوق استهلاك، وعلينا البحث بجدية في كيفية مواجهة هذه التأثيرات، وعلى الإعلاميين والمثقفين يقع دور التبصير والتحذير والتثقيف.

وكي نتجنب ا لكثير من التأثيرات الضارة علينا، والتخلص من آثار الهيمنة والمراد إخضاعنا لها بوسائل عديدة علينا أن نركز على الحوار والتفاعل الإيجابي مع الثقافات الإنسانية بكل ألوانها، ولا بد من الاحتكاك معاً لحضارات الأخرى لجسر الهوة المعلوماتية وهي ولا شك فجوة كبيرة وعميقة، فالمثقف العربي بأفكاره الخلاقة يرفع وتيرة الوقوف في وجه الهيمنة العالمية الجديدة، ويعزز إمكانيات التصدي لهذه الهجمة الشديدة على الوطن العربي والإسلامي، فهذا العصر يُلقي علينا تبعة تحديات كبيرة، تستهدف المبادئ والقيم والمواقف الثابتة التي ننتمي إليها، في توجه صارخ لا يقيم وزناً لاستفزازنا، وتهديد ثقافتنا، ووجودنا، وتشويه أفكارنا، ومعتقداتنا، فالذي يحدث خلل واضح في العلاقات بين هوية راغبة في الهيمنة على الآخرين يعمل أصحابها حثيثين على تنفيذ ذلك وبين العرب والمسلمين الذين هم أصحاب هوية حضارية إنسانية قديمة، ويشعرون بالخطر بل بعدوان يهدد وطنهم العربي وعالمهم الإسلامي أكثر من غيرهم، فهل نرضخ لشروط الهيمنة، واحتكار السوق، وقلب المفاهيم، وتسطيح الأفكار، ونتغاضى عن ازدواجية المعايير والاستحواذ على قرارات المنظمات الدولية.

إن محاولات الهيمنة وتسويق الأفكار بطرق غير عادلة هو خروج على نواميس الحياة، والكون، والطبيعة الإنسانية، والأعراف التي تآلفت عليها الجماعات الإنسانية في كل وقت ومكان، إن المشروع الاستعماري في الوطن العربي واتفاقية سايكس بيكو، قام بجملة من الإجراءات لتفكيك وحدة المجتمع الإنساني العربي تحت دعاوى طائفية ومذهبية، وقام بالتفتيت الجغرافي لجغرافية متكاملة ومتصلة يسكنها مجتمع بشري يحوز هوية ثقافية واحدة، ليحكم سيطرته على ثرواته ومنافذه، وإذا كانت حركة التحرر العربي قد أخرجت الاستعمار المكشوف، فها هو يحاول العودة من خلال الثقافة والفكر فيغزونا في بيوتنا وجامعاتنا وشوارعنا، ونداءات العولمة تحاول كسر الحواجز والنفاذ للسيطرة والاتباع.

نحن العرب لنا مصلحة في الحوار والتواصل والتعاون مع المجتمع الإنساني، خاصة الذي حقق قفزات نوعية في مجالات العلوم، والتكنولوجيا، والاقتصاد، وغيرها من المجالات التي تعلي شأن الأمم، وأدواتنا في ذلك هم الإعلاميون والمثقفون والمفكرون والعلماء، مصلحتنا في إيجابية التعامل مع ألوان المعاصرة والحداثة والثقافية والفنون والاقتصاد والعلوم... فهذه الإيجابية الثقافية تسهم في تثبيت الهوية، وتقوية روابط التعاون، ودحر تطلعات الغير إلى إلحاقنا

وتذييلنا وتهميشنا، وهذا التعاون الإيجابي لن يكون معناه بأي حال من الأحوال تنازلنا عن هويتنا، أو تراثنا، أو معتقداتنا، أو خصائصنا العربية والإسلامية، لصالح النظام العالمي الجديد الذي تستهدفنا سياسته المحتكرة وإطروحاته المستغلة. والذي يمتلك أصحابه وسائل وأساليب وآليات التحكم بما لديهم من قدرات علمية، وأقمار اصطناعية، وشركات عالمية، ورأس مال متعدد الجنسيات يتحرك في العالم بسهولة، وقدرة عالية على صناعة ثقافية جاهزة، مصحوبة بإعلام نشط لفرض ثقافة بعينها على المجتمع الدولي، مما يؤدي إلى انحسار وتراجع المنظومات الثقافية المحلية في ظل تحديات يفرضها عصر الفضائيات والإعلام، والمعلوماتية، والشبكة الإلكترونية، كما يجدر الإشارة إلى نظرة المثقف الغربي إلى المثقف العربي والإسلامي، ومدى التباين بين هذه النظرة في الغرب المحدد بفرنسا بلد الحرية والمساواة وتقبل الآخر منذ الثورة الفرنسية حتى اليوم، وبين أمريكا، تلك الرؤية التي تتمظهر في التعالي والتبجح وممارسة الأبوية والأستاذية، والمثقف العربي الحامل للفكر يتوجه لكشف المأساة المنتشرة في جميع الأقطار العربية والإسلامية نتيجة للهيمنة الأمريكية، هذه النظرة المتعالية تقودها سياسة الهيمنة الأمريكية على الشعوب وخصوصياتها وهوياتها، وبدلاً من استنفار الرغبة في التعاون مع الآخرين تستفز لديهم مشاعر الرفض، ومقاومة هذه الهيمنة.

وقد وضح الباحث د. المنصف وناس بأن المجتمعات الغربية الأوروبية والأمريكية "تجهل العالم العربي والإسلامي جهلاً تاماً بل إنها غير راغبة في التعرف إليه وإدراك عمقه الحضاري، وهذا الجهل هو الذي يسوغ استعداءه واعتباره عدواً، هي إذن حرب ثقافية وحضارية لاختلاف النماذج الحضارية وتباين المرجعيات، ومن ثم لا بد من مقاومة وإسكات كل أشكال المقاومة الثقافية والحضارية وفي مقدمتها الإسلام، ومن ثم أيضاً كان الخطاب السياسي الأمريكي واضحاً في إدانة هذه المقاومة الثقافية والحضارية"(3).

فهي تسعى لإقصاء الثقافة والحضارة العربية والإسلامية المقاومة، لأنّ الملاحظ للأحداث العالمية الآن يلمس من هم الذين يتصدون لهذه السياسة المتكبرة والمتعالية، ومن هم المنشغلون في العالم بقضاياهم الداخلية الاقتصادية والسياسية والعسكرية والتنموية، فحرب الهيمنة التي تخاض هي ثقافية وحضارية وسياسية واستراتيجية لإحكام السيطرة، وإنهاء المقاومة ضد الهيمنة والاستسلام للواقع الجارف، مع ذلك لا بد أن تظل مسألة الحفاظ على الهوية في هذا العالم

المضطرم شأناً يشغل المثقف، ليأخذ دوره الطليعي في التبصير والتحذير والتثقيف وأن نستند إلى ذاتنا الثقافية العربية والإسلامية وتثبيت مبدأ النقد والتعاون الإيجابي. ومن هنا يتضح أهمية الدور الذي يقع على وسائل الإعلام ولا سيما الإعلام الثقافي، وفق أهداف وبرامج وخطط وسياسات مدروسة.

الهوية الثقافية في المجتمع العربي:

كيف تطرح إشكالية الهوية الثقافية؟ والهدف هو فهم العوامل الذاتية التي تحكم العقل العربي، إذ أن أية هوية ثقافية لا بد أن تكون قادرة على تكريس النظرة النقدية لفهم وتحليل النظم الفكرية والاجتماعية، وفهم طبيعة الصراع الدائر بين الشعوب الضعيفة والدول المهيمنة، إن مكون الهوية الثقافية الأساسية في المجتمع العربي هو الثقافة العربية والإسلامية، ولا بد أن نمتلك التصور عن أسباب التأخر الاجتماعي والاقتصادي والعلمي بتجاوز آليات التقليد والمحاكاة، لنستمر كأصحاب هوية ثقافية إيجابية مع الذات والعالم، باحثين في قضايا التحرر والتنمية وأن يكون للعامل والعمل الثقافي والعلمي الأولوية، فهويتنا الثقافي هي وجودنا بكل مقومات المادية والروحية، لذا فالتعاضد بين الثقافة العربية الإسلامية والمرغوب من الثقافات الوافدة يعزز هوية المجتمع العربي، ويطلق كوامن مفاعليه وطاقاته، يقول يوسف مكي "لا بد من ضبط إيقاع حركة الولوج في الزمن الكوني الجديد باتجاهين متوازيين، الأول تحقيق التراكم الثقافي والعلمي والمعلوماتي المطلوب، والثاني التماهي الواعي مع الحراك الإيجابي الدائر من حولنا في هذا الكون كي نكون بالفعل ترساً فاعلاً في عملية التطور الإنساني التي تحث السير من حولنا"(4).

والتراث العربي يحظى بالاهتمام ويدخل في نسيج الهوية، وهانحن نرى مجتمعنا العربي تُفرض عليه تحديات جسام، تستدعي اللجوء إلى القيم الرفيعة والإنسانية للمجتمع، والعودة إلى حوار الذات ونقدها، والسير في طريق العلوم والتكنولوجيا بجدية علمية وبحثية، ليسهل علينا الانفلات من إسار التخلف العلمي، والاقتصادي، والمجتمعي، معززين بإسهامات المثقفين الدائمة والجادة في التنوير، والتحليل، والأفكار، وتوظيف التراث لبناء الحاضر والمستقبل، ولا سيما أولئك الحريصين على دور فاعل للثقافة العربية والإسلامية للحاق والمشاركة في البناء الحضاري والإنساني الحديث. فهم القادرون على وضع التصورات العظيمة، واستشراف المستقبل، وتجاوز المصالح المحدودة، وأن يُترك المجال للمثقفين للعمل والتفكير بحرية، فالمجتمع لا بد أن يعطي حضوراً بارزاً وواضحاً لمثقفيه.

إن العمل الثقافي والإعلامي في المجتمع الحي لا بد أن يكون فيه حضور واضح للطبقة المثقفة، وفي كثير من المجتمعات الحضارة ولا سيما في العالم المتقدم، هناك حضور مكثف وفاعل لهذه النخبة وبشكل واضح في كل نواحي الحياة النظرية والتطبيقية.

الهوية وأزمات المثقف:

المثقف حريص على حفظ الهوية وإعلاء شأنها، لأن ذاته علامة عليها، فهو إذن يحافظ على ذاته من خلال حفاظه على هوية الجماعة، لكن من البديهي أن الأزمات التي يتعرض لها معظم المثقفين في وطننا العربي تؤثر على أدوارهم، وتحد من حرية انطلاق ملكة الإبداع والتفكير وكثيراً ما تُصادر أفكارهم، في مجتمع يهمش الثقافة والمثقفين ويعلي من شأن السياسة، فيتم نزع المثقف من وظيفته الاجتماعية وإلحاقه بالسلطة، وتُفك علاقة الثقافة بالتحرر الوطني والإنساني والتقدم الاجتماعي، وإن مجمل الإحباطات والانكسارات يتسبب فيها السياسي، فعلى المثقف تحديات داخلية وخارجية ونخدع مجتمعنا بإلقاء مسؤولية التراجع والتخلف دائماً على العوامل الخارجية، ونتجاهل العوامل الداخلية وأزمة التقدم العلمي الذي أحال بلادنا إلى دول متأخرة، فأثر ذلك على دور المثقف وضاعف أزمته وهو يشاهد فقر برامج اللحاق بالعالم، لاختزال الفجوة الزمانية في العلوم. ويعيش المثقف أزمة في السلوك بين الماضي البعيد وحاضر لسنا مشاركين في صنعه، وهل يمكن تجاهل وقوع المثقف تحت سلطات التقييد والإكراه والاستبداد بالرأي والفعل، كما أنه يعيش في مجتمع لم يحدد لنفسه أهدافاً واستراتيجيات وأدوات يتعامل فيها مع الآخرين في هذا العالم، في الوقت الذي يغزونا الجميع داخل بيوتنا. وتلك فجوة زمانية واسعة بين الزمن الواقعي الذي نعيشه وما وصل إليه الآخرون من تقدم في هذا العصر، وأزمة سيادة الصوت الواحد في مؤسساتنا المجتمعية والثقافية المختلفة، والتي تحجر على انطلاق الرأي والفكر، ولا سيما إذا فُقد التجانس مع السائد، فيكون القهر والإقصاء، وحجب الخطاب التنويري، فيقع المثقف في أزمة ثقة، وانعدام التعددية الحقيقية واحترام الرأي والرأي الآخر، وشعور المثقف بأنه في مجتمع لا يعمل على اللحاق بركب العلم والتكنولوجيا وينغمس في الاستهلاك، ويلاحظ تهميش دور كثير من المثقفين حتى في العمل اللائق الذي يحفظ كرامتهم، ويضطر المثقف للابتعاد أحياناً عن العمل المجتمعي وينغلق على ذاته بفعل المجتمع وأصحاب القرار الذين لا يعطون المثقف الفرصة للمشاركة، وينظرون إليه

باستهجان.

إنما يمر به الوطن العربي من أزمات متتالية ضاعفت من أزمة المثقفين وأثقلت عليهم، إلى جانب أزماتهم الخاصة المتعلقة بالنشر، والإعلام، والعمل اللائق، والرعاية. وكذلك علاقة المثقف بالسلطة التي كثيراً ما ترى فيها السلطة علاقة غير سوية، لأنها تنتظر من المثقف التبعية والترويج، في حين ينظر هو إلى علاقة سوية تحترم العقل والفكر ومحكومة بمعايير أخلاقية، بعيداً عن التسلط أو إرغامه على أن يكون مُنظَراً لواقع لا يقبله، وهناك صراع دائم في العلاقة بين المثقف والسلطة ويقول د. المنصف وناس: "هناك تصور سائد للمثقف وهناك حرص قديم جديد على أن لا يتجاوز المثقف موقعاً معيناً أي أن لا يغادر المثقف خانة الولاء أو التهميش"(5).

وهو الآن أمام هذه الأزمة من الضروري أن يرفض منزلتي الولاء أو التهميش، بعد وجود هذا الكم الهائل من المنابر الإعلامية والمحطات الفضائية المتعددة.

ويلاحظ أحياناً عزلة المثقف العربي عن محيطه، وشعوره بالاغتراب عن مجتمعه، فهو مشغول في النظر إلى المستقبل فيكون غريباً عن واقعه، حالماً بمستقبل أفضل. ينكسر حلمه في الآتي وهو يرى تخلف حاضره، ويبدو له التواصل الثقافي بين مثقفي المشرق والمغرب العربي شبه مفقود، وتجاهله لغيره من المثقفين أو تجاهل غيره له سمة بارزة في سلوكنا الثقافي، ويرى المثقف إمكانياته الكبيرة لكن مع ذلك لا يُمكنه أحد من الوصول في مجتمعه إلا مكانة تليق به إلا نادراً، وربما لا يأخذ اهتماماً من وسائل الإعلام الثقافي، فالمجتمع يعتبر الثقافة أمراً هامشياً، والمجتمع يتجه إلى امتلاك وسائل الرفاه والاستهلاك عازفاً عن الثقافة وقضاياها، وأمام هذه الأزمات يطلب من المثقف الصمود وعدم الاستسلام، فهو طليعة التغيير إلى الأفضل. وإذا كان من دوره "الإسهام في كشف السيئ ومداواته" كما يقول الكاتب فيصل دراج في مقالته "المثقف العربي في انتظار الممكن"، فهل تتوافر له في دوره هذا الحصانة والحماية؟!

ومن أزمات المثقف أن المجتمع لا يزال يطرح الأسئلة القديمة في الوقت الذي تروج فيه قضايا حقوق المرأة، والطفل، والديمقراطية، والتعددية، والعولمة، والهيمنة، وشركات الاحتكار الدولية، فيؤرقه كما قول د. فيصل دراج سؤال "لماذا لا يتقدم العرب" بعد أن كان السؤال في الماضي "كيف يتقدم المجتمع العربي".

ينشغل المثقف موقف المجتمع منه ومن أفكاره في الوقت الذي تؤكد كل الإحصائيات

تفشي الجهل والأمية في المجتمع، أكثر من 43% أمية في الوطن العربي، ففي مجال الطباعة والنشر مثلاً العالم الثالث الذي يشكل 80% من سكان العالم يصدر من المطبوعات أقل من 30%، والدول المتقدمة التي تشكل 20% من السكان تصدر 70% من الكتب في العالم، وأوربا 15% من سكان العالم تنتج 50% من المطبوعات.

إن المثقف يرغب في تجاوز أزمة تهميشه بإيجاد المداخل والرغبة المجتمعية للاستفادة من فكره وقدراته، وإشراكه في تفكيرها رغبة منها في احترام دوره لا في احتوائه. والمثقفون الذين وصلوا لسلطات تنفيذية ذات تأثير، كان لهم دور تنافسي مع المثقفين خارج هذه السلطات بالتقريب أو الإبعاد لتثبيت سلطاتهم، وذلك أدى إلى أزمة بين المثقف والمبدع والمثقف صاحب السلطة الأقل إبداعاً.

وقع كثير من المثقفين العرب تحت رحمة المتغيرات السياسية لأنظمة الحكم، وكان عليهم أن يتدبروا أمورهم، كل حسب طريقته، فليس هناك قانون يحمي المواطن على بداهة أن المثقف هو في الأصل مواطن. وأزمة دخول المثقفين إلى ما يسمى جمعيات ومنظمات المجتمع المدني خلق فئة من المثقفين الذين تم تحييدهم أو حيدوا أنفسهم للحفاظ على مصالحهم. وهناك شعور المثقف العربي بعدم التوازن بين ما يريده وما يُراد منه أو يفرض عليه، فهو لا يزال غائباً عن دوره الإعلام الحقيقي، وهذا يسهم في تغييبه عن مجتمعه، والمثقف الذي يشعر بأن له رسالة يؤديها ولا يُمكنه المجتمع من أدائها يقع في أزمة الثقة في الذات على المواجهة. ثم أزمة اللغة، حيث أن اللغة المكتوبة ليست هي لغة التخاطب الشائع، بل إن وسائل الإعلام والفضائيات زادت الأزمة بابتعادها عن اللغة الصحيحة باستخدامها اللهجات العامية المتعددة للأقطار العربية، مما خلق أزمة في التذوق، والاستيعاب. والمثقفون في عملهم الثقافي يُصنفون أحياناً في باب الخطوة على الأنظمة، لذا تتكرس أزمات الثقافة والمثقفين، وما يصرف على الثقافة من موازنات تعد تافهة قياساً للحاجات.

فهل المثقفون الحقيقيون قادرون على تجاوز هذه الأزمات بالحد المعقول الذي يتلاءم مع إمكانياتهم؟! لأن العبء الوطني والحضاري والإنساني الواقع عليهم ليس سهلاً، ومعاناة مجتمعهم على مختلف الصعد تدفعهم للتفاعل والتصدي والمحاولة الدائمة حفاظاً على التراث والهوية، وتعبيداً للطريق نحو مستقبل أفضل.

دور المثقف في الحفاظ على الهوية:

تجمع آراء الكتاب والمثقفين والمفكرين على دور المثقف الريادي والطليعي في

الحفاظ على الهوية، بعيداً عن الجمود والانغلاق على الذات، في مساهمة واعية لأهمية التفاعل بين أصحاب الهويات المتعددة، بما يضمن الحفاظ على مكونات الهوية واستمرار بقاء عناصرها الأساسية الخاصة، والاستفادة من خصوصية الهويات الأخرى بما يحافظ على هويته، ويرفدها بالمفيد والملائم، حيث إن المثقف الملتزم كما يقول د. عبد السلام المسدّي "يناضل في سبيل الحرية الفكرية المسؤولة ويناضل في سبيل صيانة العلم من تطاول الأعراض الطارئة عليه ولكنه في نفس الوقت لا يستنكف عن إعلان انتمائه إلى هوية حضارية"(6).

والمثقف ينظر إلى الهوية الخاصة على أنها جزء من الهوية الإنسانية الشاملة في نواحيها الإيجابية والحضارية، ويمكن ملاحظة كثير من الآراء التي تحدثت عن الدور الذي يقع ضمن مسؤولية المثقف في الحفاظ على الهوية، حيث يتطلع المجتمع إلى دوره النشط والبناء والمتفاعل، والذي يصعب على المثقف القيام به ما لم يُنمّ ذاته بالاطلاع والتزود المعلوماتي والثقافي ومراكمة المعرفة على الدوام.

المثقف العربي لا يتنصل عن دوره في الحفاظ على الهوية الثقافية العربية والإسلامية، وإعلاء مكانتها، والدفاع عنها أمام تيارات الهيمنة، بل يحاول تشذيبها من بعض ما ألصق بها زوراً وبهتاناً. يقول د. علي عقلة عرسان في حوار معه: "إن مسؤولية المثقف عن الهوية ومستوى الوعي المعرفية وتفعيل دور الثقافة وعموم النهضة الاجتماعية والمعرفية كلها مسؤولية مؤكدة"(7).

ولا بد أن يرفض المثقفون العرب كل موقف يمكن أن يصادر أو يحد من حريتهم في النقد والرأي والتعبير، لأن منطلقاتهم هي المصلحة العامة التي يتلمسونها أكثر من غيرهم من واقع غيرتهم للحفاظ على هوية مجتمعهم وأمتهم، يقول الكاتب فيصل دراج في مقالته المثقف العربي في انتظار الممكن "لا دور للمثقف في مجتمع لا يحوّل الثقافة إلى علاقة مجتمعية تنتج المثقفين وتعترف بدورهم النقدي الحر... إن حضور المثقف برهان على الحداثة الاجتماعية مثلما أن غيابه آية على مجتمع يتزامن مع كاتب السلطان".

والمثقف المبادر يبدي رأيه ونقده وتحليلاته وعلى المجتمع أن ينصت ويدرس الأفكار، فالبحث في الأنساق والأفكار والتصورات والاستخلاصات هو مجال اهتمام المثقف لأنه كما يقول د. المنصف وناس "أقدر على الحلم والتصور والبناء المستقبلي لأنه يتوافر على معرفة وأيضاً على استقلالية

ذاتية وفكرية قد لا تتاح للسياسي والتقنوقراطي"(8).

وأمام هذا السيل الجارف من انتشار علوم الغرب ومعارفهم ونظمهم، الساعية إلى نشر نموذجها، يتمسك المثقف بمكونات هويته الثقافية العربية الإسلامية في خطابه الدائم، واعياً لجذور ومنطلقات هويته ومفاصلها التاريخية والإنسانية والحضارية، مبشراً بمستقبل لائق، متحرراً من سطوة ما يحجر على العقل والفكر، يبث الثقة بالذات، ويحفز على الأخذ بالأسباب، ويحدد بوضوح موقفه من القضايا الجوهرية التي تشغل البال، للحاق بركب الحضارة والتكامل مع المجتمع الإنساني، متمسكاً بلغته حيث العلاقة جوهرية بين اللغة والهوية، وأن يُسخر طاقات الوعي والعقل لفائدة الجماعة، وكلما تماسكت ذات المثقف وقَوِيَ بناؤها وكان إسهامه في البناء المجتمعي والحضاري أعلى.

ويأتي هذا الحرص على الهوية من واقع أن العالم معرض لأزمة هوية شاملة، حيث إن كل الشعوب والأمم تسعى للإجابة عن السؤال: من نحن؟ وتستند إجاباتهم إلى كل ما هو عزيز عليهم وعلى أجدادهم: الدين، اللغة، التاريخ، القيم، العادات، والالتحام في جماعات ثقافية. وعليه تنشأ الحاجة إلى تثبيت الهوية في مواجهة نذر الغرب الاستعلائية والاستحواذية، والاحتماء بالأصالة في مواجهة التذييل والتبعية. يقول د. حسن حنفي إن "المشروع الحضاري الجديد يثبّت الهوية في مواجهة التغريب، ويتمسك بالأصالة ضد التبعية"(9). لذا يجب علينا أن نستند بوعي إلى ذاتنا الثقافية الإسلامية وأن نجعل شعارنا العودة إلى هذه الذات.

المثقف العربي يشعر بمسؤوليته الدائمة تجاه الوطن والإنسان والهوية وحقائق التاريخ. لذا فحفاظه على الهوية هو حفاظ على الذات المتفاعلة، وليست الذات المنغلقة التي تصم آذانها عن جلبة العالم وهو يتقدم في كل الميادين، وإذا كان من حق الأمم أن تنتقي ما يناسبها، وتحافظ على هويتها وخصوصيتها، فعلينا أن نكون في مقدمة المحافظين على هويتنا وخصوصيتنا، ومقاومة المغريات التي قد تؤدي إلى تهميشنا وإسقاط ثوابتنا.

وإن القول "بثقافة فلسطينية مختلفة عن الثقافة العربية بالطريقة نفسها التي تميز بين الثقافة الإيطالية والثقافة الفرنسية أو الألمانية ليس سوى انحراف عن السوي، إذ لا يمكن تغييب العناصر الثقافية الأساسية المشتركة: اللغة، التاريخ، "الكلاسيكيات الكبرى" "المخيلة، وبتعبير واحد الهوية، إن هذا الملك المشترك رئيسي وهو يشكل نوعين الجذع،

والأرض الجماعية، دون أن يمنع أبداً تنوعاً كبيراً في التعبيرات الداخلية وعدة طرق في التعبير بكل خاص عن العلاقة بين الحقائق الثقافية المحلية وهذا الملك المشترك، إذ كان الوجه عربياً، فمن الممكن تبين الملامح الفلسطينية، مثلما تتضمن الثقافة العربية ملامح مصرية، سورية أو عراقية بسهولة وبعيداً عن تفتيتها، شكل هذا التنوع الغني الحقيقي لهذه الثقافة ووفر لها التلاحم والاستمرارية والحيوية عبر القرون"(10).

ويرى د. إبراهيم أبو لغد أن حال الفلسطينيين في العالم العربي كان "أفضل من الناحية التعليمية، الاقتصادية والاجتماعية، وبالمعنى الثقافي الواسع، إلا أنهم عانوا من أشكال أخرى من الاضطهاد، فلم يتمكن الفلسطينيون من إنشاء مؤسسات فلسطينية خاصة بهم تقوم عليهم حياتهم أو رعاية مؤسسات تعليمية وثقافية يمكن لها أن تسهم في النمو المستمر للثقافة الفلسطينية داخل إطار العالم العربي... ففي ظل قيادة منظمة التحرير الفلسطينية وتطور مؤسساتها في لبنان طور الفلسطينيون سياسة ثقافية متحررة نسبياً من رقابة أية دولة معادية وهكذا كانت بيروت هي المكان الذي حدث فيه الإحياء الثقافي الفلسطيني الخاص في فترة ما بعد العام 1948، هناك أسس الفلسطينيون مركز الأبحاث الفلسطيني الذي تعهد ورعى وطور البحث في تاريخ الشعب الفلسطيني وتراثه ومؤسساته وهناك أنشؤوا مؤسسات لتطوير الفنون والصناعات الحرفية والموسيقى والكتاب وما شابه ذلك وكانت بيروت أيضاً هي المكان الذي تمكن فيه الفلسطينيون من إعداد برامج تعليمية ملائمة لثقافة واحتياجات شعب مكافح"(11).

إن فهم ما سبق يجعل إمكانية تخطيط وتنفيذ برامج الإعلام الثقافي أفضل، وسياسة الإعلام الثقافي في فلسطين يجب أن تدعوا للحفاظ على تراثنا، والعمل لأجل ترسيخ الهوية الفلسطينية، وتحقيق التنمية الثقافية على أساس من التمسك بتقاليدنا وقيمنا الأصيلة والانفتاح على التطور العلمي والتكنولوجي والنقل والاستفادة بما يتلاءم مع ظروفنا، وقيمنا، والعمل على تشجيع قدرات الشباب الإبداعية، وتشجيع المواهب الشابة، وهذه السياسة كي تطبق وتأتي بالمأمول منها لا بد من وضع آليات للعمل الثقافي بما يحقق على أرض الواقع هذه السياسة من خلال البرامج الثقافية المختلفة في مختلف الإدارات الإعلامية والثقافية.

المراجع:

(1) محمد سعيد مضية ثقافتنا وسياسة المرحلة ص 118 . منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين 1996م.

(2) يوسف مكي . صحيفة الوطن . الأربعاء 30 يوليو 2003م . عدد 1034.

(3) د. المنصف وناس . صحيفة الزمان . عدد 2002 . بتاريخ 2002/5/28م.

(4) يوسف مكي . صحيفة الوطن . المصدر السابق.

(5) د. المنصف وناس . صحيفة الزمان . المصدر السابق.

(6) د. عبد السلام المسدي جريدة الرياض . عدد 12690 . 20 مارس 2003م.

(7) د. علي عقلة عرسان . صحيفة بيان الثقافية العدد 83 . 12 أغسطس 2001م.

(8) د. المنصف وناس . صحيفة الزمان . المصدر السابق.

(9) د. حسن حنفي . مجلة الوحدة . عدد يناير فبراير مارس . سنة 1995م.

(10) د. إلياس صنبر . الهوية الثقافية الفلسطينية . مجلة الكرمل . ربيع/ صيف 1998م . عدد 55 . 56 ص 354 . 355.

(11) د. إبراهيم أبو لغد . الثقافة الفلسطينية وسياسة إسرائيل . مجلة الكرمل . عدد 12 . 1984م . ص 195.

52

المسرح
تفاعل الثقافة والأداء

عبد الناصر حسو

لم يكن نابليون يدرك أن مدافعه التي وجهها إلى الأهرامات في نهاية القرن الثامن عشر، ستهز حقبة زمنية من التخلف، وتفتح بوابات الحضارة العربية مشرعة على الآخر، لتنطلق الطيور من أقفاصها، وتصبح الحملة مرآة الوعي العربي، إذ تحولت المدافع إلى أجراس تدك ركاماً من الأفكار القديمة، وتفتح نهضة عربية بعد قرون من الظلام والتمزق في الوقت الذي كانت فرنسا تصدر أزمتها إلى خارج أوروبا.

فالحملة العسكرية، كانت تهدف إلى احتلال مصر، ورغم أنها كانت أول شكل من أشكال الصدام في العصر الحديث، إلا أنها تضمنت عملياً أول حوار، وتفاعل ثقافي بين الغرب المتطور، وبين الشرق المتخلف الغارق في الجهل والخوف والتمزق والتشرذم تحت نير الإمبراطورية العثمانية.

إذ جلبت الحملة معها، إلى جانب المدافع والبنادق، أول مطبعة تنتج المجلة والكتاب، وأشكالاً مغايرة من الثقافة الحديثة، وتمخضت إثر ذلك نهضة محمد علي باشا في مصر، وانفتاح أسرة آل فخر الدين المعني في لبنان على الغرب. إذا كانت العلاقات التاريخية بين ثقافة العرب وثقافة الغرب، تتخذ بشكل صراع أو تفاعل أو حوار بغض النظر عن أهدافها المخبوءة، فإنها تأكيد على الانفتاح والتواصل مع الآخر وليس الصدام والصراع.

ما نزال نقرأ دهشة المؤرخ العربي عبد الرحمن الجبرتي تجاه الوجود الفرنسي في مصر، وكيف حدثت في أول الأمر صدمة حضارية، لكنه ما إن أدرك أهمية تلك الثقافة الوافدة، لم يقف موقف الرافض للثقافة الجديدة، بل كان يقارن بينها وبين الثقافة العربية المتخلفة، لقد تقبلها. ولم يكن الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي أقل دهشة من المؤرخ، أثناء وجوده في فرنسا وارتياده أماكن اللهو والفرجة، إذ بدأ يكتب عن رحلته بشيء من الانبهار والدهشة عن الثقافة والحضارة الغربية دون كراهية أو تعصب، إلا أنه حرص على إعلان تمسكه بشريعة دينه الإسلامي، "إذ لا يستحسن إلا ما يستحسنه العقل بالشرع"، وكان هذا نوعاً من الحفاظ على الخصوصية والهوية، انطلاقاً من روح الحضارة العربية نفسها.

بدأ الحديث حول صراع الحضارات أولاً في الفكر الألماني، باسم النازية، وسادت النظريات التي جعلت الصراع محور بنائها النظري في فترة الأربعينيات مثل صراع الطبقات وصراع الدول، وألقى المؤرخ أرنولد توينبي سلسلة من المحاضرات بعنوان "الصراع بين الحضارات"، فاستمد صموئيل هنتنغتون أفكاره من محاضرات توينبي، وبنى عليها مقاله الشهير بعنوان "صراع الحضارات" حيث كان الجانب السياسي والعسكري غالباً في هذا المقال، وأشار إلى أن القرن الواحد والعشرين، سوف يشهد صراعات حضارية بديلة لصراع الحدود والأيديولوجيات التي تميز بها القرن العشرون، وحظي المقال بردود أفعال متباينة ومتناقضة بين الدول، ورداً على هذا ارتفعت دعوات هنا وهناك، تعلن أن الحضارات بحاجة إلى حوار وتفاعل وليس إلى صراع وصدام، والمدهش أن هذه الدعوات خرجت من المركزية الأوربية نفسها، مثل غارودي وشتراوس وميشيل فوكو وجاك دريدا وغيرهم، أهم أعمدة الثقافة الغربية، ودحضوا نظرية المحيط والمركز التي كان الأوروبيون ينادون بها، إذ اعتبر غارودي أن حوار الحضارات هو مشروع على مستوى العالم من أجل ابتداع المستقبل وابتكاره للجميع.

والمسرح أيضاً يقدم رداً حاسماً على أفكار هنتنغتون التي كانت تمهيداً لعسكرة العولمة، حيث جعلت للثقافة مدافع وصواريخ عابرة للقارات والثقافات على العكس من ذلك، يبدو المسرح مكاناً للقاء الثقافات الإنسانية وخيمة للحوار على خشبة المسرح تتداخل الثقافات وتتفاعل وتتحاور في كواليس المسرح أو في أرجاء فضائه، تتشكل مجموعة من التقنيات في درجات تقدمها وتأخرها وينشأ، مختبراً للإبداع

المسرحي ينهل من كل التيارات الفكرية والمدارس الأدبية بهدف الحوار والتواصل بين الثقافات والشعوب.

إن المسرح أكثر الفنون استخداماً للحوار في الوقت الذي انقطع فيه الحوار ليس بين الثقافات فحسب، بل بين الشخصيات في جميع مجالات الحياة، وبما في ذلك الشخصية المسرحية، فمن المؤكد أن الرغبة الملحة جاءت لإضافة جانب أساسي إلى الفن المسرحي لأنه يعتمد الحوار في بنيته الدرامية.

الواضح أن الأدب والفن أكثر الأشكال التعبيرية تقبلاً واستقبالاً لحوار الثقافات في العالم، انطلاقاً من التموقع الحضاري، لإبراز الهوية متوحداً مع الهوية الإنسانية. والمسرح كنموذج، تجسيد صادق لهذا الحوار التفاعلي الذي يبنى على قاعدة متينة، حيث التعامل والحوار الفعال بين ثقافتين تتوحدان فيه الروح الإنسانية السامية.

إذا كان الأدب يحقق جزءاً من هذا التفاعل عبر الترجمة والتناص بمفهومه التداولي، فالمسرح لا يكتفي بترجمة النصوص فقط، بل يهتم بإعادة إنتاج هذه النصوص على شكل عرض مسرحي ينتمي إلى بيئة مغايرة ويبنى على شكل حوار المخرج من خلال موقعه الحضاري مع نص ينتمي إلى ثقافة أخرى.

قد يعود هذا التفاعل إلى منتصف القرن التاسع عشر، عندما فتح مارون النقاش باباً جديداً لم يكن موجوداً في الثقافة العربية، ولم يكن يدرك هذا الرائد أن الفن يتطور ويجد لنفسه مكانة في الحضارة العربية، ويتخذ مناحي عديدة في الحياة، ولم يدر أيضاً أنه سيترك وراءه نزاعات وخلافات حول وجود المسرح أو عدم وجوده في الثقافة العربية القديمة، ويترك أيضاً مريدين وأشياعاً يتخذون من المسرح منبراً للدفاع عن الذات العربية قبل الدفاع عن التراث العربي الميت الذي ينتمي إلى عهود سالفة، والعثور على إحيائه في شكل التباهي. فالمسرح العربي بدأ إنسانياً، ثم تبلور واتخذ شكل الدفاع عن القومي ليعبر عن الذات المقهورة، واستمر ثورياً دون أن يحدث ثورة على شاكلة السياسي لذلك فهدف المسرح هو التنوير وليس التثوير.

إن تصورات المسرح ترتبط بثقافات ومجتمعات أخرى تعبر عن هذه الثقافات، بعد أن غرس النقاش شتلة المسرح في الثقافة العربية، وكان من نتائج هذا الانفتاح، التلاقح الثقافي بين الحضارات على رغم من أن الثقافة الغربية مارست دور المهيمن وما تزال، واعتبرت الثقافات الأخرى، ثقافة المحيط والهامش، رغم أن هناك العديد من الدعوات والأصوات تنادي إلى الحوار ومواجهة المركزية الغربية في الثقافة ودحض نظرية المركز والمحيط.

تجسد الشكل الآخر من الثقافة للتفاعل، في شكل العلاقة بين العرب والغرب من خلال فن المسرح بأشكاله المتعددة، إذ يمكن النظر إلى العلاقة التفاعلية بين الغرب والعرب من منظور الحوار الثقافي، حيث تأثر رواد المسرح العربي بالمسرح الغربي حين استجلبوه، وأضافوا إليه الكثير من الآثار الفرجوية التي كانت سائدة في المنطقة العربية آنذاك، لتلائم ذوق الجمهور العربي، ولا يحدث غربة بينه وبين الفن الجديد، وكانت رسالة مارون النقاش التي قدمها قبل عرض مسرحية" "البخيل"، التي تعد أول تجربة مسرحية في تاريخ الثقافة العربية، بمثابة أول بيان مسرحي يحدد الهدف الأساسي من استجلاب هذا الفن، رغم أن هذه المظاهرة انتشرت في لبنان وسورية أولاً.

أوضح النقاش في خطابه المسرحي أنه يؤسس لفضاء ثقافي جديد يأخذ من ثقافة أوروبا، ويعيد

صياغتها بأسلوب عربي ضمن معطيات عربية، ربما أنه لم يقل كلامه على هذا النحو الصريح، لكن نتائجه واضحة، فواقع المسرح العربي مدين لهذه البداية التأسيسية الواعية لرسالتها والملتزمة تجاه ثقافة أمته، ولعل بعضاً من الباحثين عن الأصالة، قد أنكر على النقاش وغيره من الرواد أنهم لم يقتبسوا جذور المسرح العربي من التراث، وجعلوا الغرب قبلة مسارحهم فاتحين بذلك طرقاً للتبعية وأشكالاً للتغريب، أو أن تجربة النقاش، أجهضت بذور المسرح في البلدان العربية، لن أقف عند هذه الآراء لمناقشتها، ليس لأنها لا تستحق النقاش، ولكن لأن هذه الكلمات لمارون النقاش نفسه يمكن أن ترد على هذا النقد وتفنده.

(ها أنا متقدم دونكم إلى قدام محتملاً فداء عنكم إمكان الملام، مقدماً لهؤلاء الأسياد المعتبرين أصحاب الإدراك الموقرين ذوي المعرفة الفائقة والأذهان الفريدة الرائعة، الذين هم عين المتميزين بهذا العصر وتاج الألباب والنجباء بهذا القطر ومبرزاً لهم مسرحاً أدبياً وذهباً أفرنجياً مسبوكاً عربياً.

على أنني منذ مروري بالأقطار الأورباوية وسلوكي بالأمصار الأفرنجية قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع التي من شأنها تهذيب الطبايع مراسم يلعبون بها ألعاباً غريبة ويقضون فيها قصصاً عجيبة، فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون إليها والروايات التي يشكلون بها ويعتمدون عليها من ظاهرها مجاز ومراح وباطنها حقيقة وصلاح).

ربما لم تخرج البيانات المسرحية العربية منذ زمن النقاش حتى اليوم عن فلك هذا البيان الذي جمع ببساطة رسالة المسرح وأسلوبه وطريقة إعداده، وهذه ميزة أخرى تضاف إلى جرأة المبادرة لشق طريق للمسرح في الثقافة العربية، وإنشاء فضاء ثقافي وفني جديد في الثقافة العربية التي كانت قد تيبست وجف ماء حياتها في أزمنة الانحطاط.

إلا أن جهود النقاش تعثرت في استمرارية هذا الشكل الفني الجديد، وخيم اليأس على القباني الذي فر هارباً إلى مصر من ظلم السلطات العثمانية بمساعدة المؤسسات الدينية، بعد تجربة ناجحة في دمشق، وأسس فرقة مسرحية غنائية، تتلمذ على يديه خيرة رواد المسرح الغنائي المصري، أمثال سلامة الحجازي، وتجربة يعقوب صنوع التي استمرت نوعاً ما لفترة طويلة، إلا أنها أجهضت أيضاً لأسباب عديدة لا مجال لذكرها الآن هنا.

أدرك النقاش أن مسرحية "البخيل" بصيغتها الأصلية (الفرنسية) لا يمكن أن يتقبلها الجمهور العربي، فغير الأحداث، وجعلها صالحة للذوق المحلي، ولم يكتف بذلك، بل قدم منشوره وشرح فيه مسوغات استجلاب هذا الفن، ومبررات تقديم العرض (سبكاً أفرنجياً بقالب عربي، ليناسب ذوق أبناء جلدتي).

الواضح أن النقاش كان يدرك الفرق بين الفن الذي أتى من الغرب، وبين أنواع الفرجة المحلية، والآداب التي ألفها العرب، لذلك أضاف إليه فنون العرب الفرجوية، والقولية.

وتعد مسرحياته مع تجربة القباني وصنوع، بداية عهد الانفتاح والحوار الثقافي بين الشرق والغرب.

كما أدرك القباني وصنوع بإحساسه العفوي، فكرة التفاعل الحضاري، لأن التوجه العام، والنهضة العربية في تلك الفترة، قد خطت خطوات حثيثة باتجاه هذه الفكرة. لو دققنا النظر في صورة الرواد الأوائل، فسنجد أنهم كانوا رجال نهضة فكرية يحملون مشروعاً

نهضوياً تنويرياً، وأصحاب ثقافات متعددة.

هذه هي الصورة الأولى التي ظهر منها المسرح العربي، وبقيت المسرحية فاتحة لفن جديد في الثقافة العربية، وبقيت الساحة مفتوحة للتفاعل والتثاقف.

إلا أن الرواد من الجيل الثاني، الذين أتوا من بعدهم، اعتمدوا بشكل أساسي على الاقتباس والترجمة، ومحاكاة المسرحية الأوروبية، وطرحوا مواضيع من خلال التراث العربي وشخصياته وحكايات ألف ليلة وليلة، فقد استمدوا الشكل الأفرنجي ليحاكوا جانب هذا التاريخ والتراث، واعتمدت العروض على كثافة الحوار حتى اتهَّم البعض أن الفن المسرحي جنس أدبي، يعاني من الترهل والثرثرة الكلامية، فاستخدم البعض أشكال الفرجة الشعبية.

فالمسرح العربي لـه شهادة ميلاد حقيقية رغم انتمائه إلى المسرحية الفرنسية من حيث الكتابة التي يغلب عليها طابع الأدبية، وبنيته الأرسطوطاليسة، المسيطرة ليس على المسرح العربي فحسب، بل كانت النموذج الأوحد المسيطر على العالم، وهذا سياق تاريخي، وصل إلينا عبر استراتيجيات ثقافة المسرح الذي تحول إلى العالمية، وليس العولمة، كما يدّعي بعضهم، من خلال الفرق الزائرة للبلدان العربية، وتأثيرها في المسرح العربي وفي شخصياته، وظهرت ترجمة النصوص في نطاق التفاعل، وقد تكون الترجمة كتفاعل ثقافي عاملاً مشتركاً بين جميع الفنون والآداب، إلا أن للمسرح ميزة تفوق ميزات الفنون الأخرى، وتظهر من خلال العرض الذي يتضمن النص وبنيته الدرامية، والشخصيات، والديكور والإضاءة..

المسرح ليس النص وحده، إنما يتضمن النص المقترح من قبل الكاتب، والعرض الذي يصنعه المخرج وتصاميم الديكور والأزياء والإضاءة.. وصدق مشاعر الممثلين، وبات الإخراج فناً قائماً بذاته غير منفذ لوصايا الكاتب، بل مفجراً طاقات الممثل الإبداعية، وتخيلات المصممين.

بعد طلقة صموئيل هنتنغتون التي دوت في العالم، كانت ردود الفعل متباينة في سائر المناحي الفكرية والفنية والثقافية، التي تحصنت بالخصوصية المحلية والهوية القومية.

لكن المسرح أو العرض المسرحي، هو أكثر مجالات الحياة قابلية للانفتاح والتأثير بالمنجزات والاكتشافات العلمية والمعلوماتية والتقنية، فالنص ليس حكراً على ثقافة أو مجتمع ما دون آخر، بل أصبح مشاعاً ـ حسب نظرية موت المؤلف ـ يمكن اختراقه من قبل أي مخرج وفي أي زمان ومكان.

في هذا السياق، نلاحظ أن الصراع ليس بين الحضارات، لأن الحضارة تملك روحاً إنسانية، وتعمق هذه الخصائص، لذا فالحضارات لا تتصارع، ولا تتصادم، إنما السياسات والأنظمة السياسية هي التي تتصادم، ما دامت تعبيراً عن مصالح، وانعكاس لقوى ضاغطة وتحيل القوة إلى حق، وهي التي تتصادم وتتصارع، حفاظاً على مكتسباتها. لقد تنامت روح التعصب التي ظهرت مؤخراً بين الكيانات السياسية، والتي لا تتصل بالأسس الثقافية والحضارية، وانعكست لتضارب المصالح، واختلاف السياسات الثقافية، المصالح تتضارب وتتناقض، لذلك فالصراع يتم على خلفية الأنظمة السياسية للهيمنة والسيطرة وإنجاز مكتسبات جديدة وتوسيع دائرة الهيمنة.

لقد افتتح المسرح عصراً جديداً لحوار الثقافات منذ ذلك الزمن، فالرواد المسرحيون كانوا ينقلون

الأعمال المسرحية الأوروبية، ويقومون بإعادة صياغتها بما يتناسب الذوق العربي عصرئذ، أي أنهم لم يكونوا يترجمون النص المسرحي، إنما يعيدون صياغته وبناءه المسرحي، وفقاً لقيم المجتمع وثقافته ومعالجة لمشكلاته وقضاياه.

إننا نحتاج إلى دراسة المسرح العربي في هذه المرحلة في إطار يشمل الفكر النهضوي، فبيانات النقاش والقباني وصنوع لا تقل أهمية وشأناً من حيث مفاتيحها النهضوية عن كتابات الطهطاوي والأفغاني ومحمد عبده وسلامة موسى وغيرهم من النهضويين العرب.

هذه هي البدايات الأولى للمسرح العربي الحديث التي فتحت أمامنا فرصة البحث في موضوع حوار الثقافات من منظور آخر يخالف السائد اليوم الذي جعل الاختيار لازماً بين اتجاهين: صدام الثقافات أم حوارها؟

عندما يبدأ المخرج، أو الدراماتورج في بعض الدول التي لها تقاليد مسرحية عريقة، في البحث عن نص ليصار إلى تقديمه على الخشبة، فهو يبحث عن نقاط الالتقاء ما بين النص المقترح والواقع الذي يعيش فيه المخرج، ومن ثم يبحث عن نقاط المعاصرة، هنا يبدأ التفسير والتأويل بالمعنى الإيجابي بعد عملية الفهم للعرض المرتقب لصياغته وإعداده، وإنتاجه بما يتلاءم الواقع الحالي، وبما يحمي النص من أي التواء واقتحام أي فكرة خارجة عنه، فإنه عملياً يبحث في ذهن الكاتب الذي قد ينتمي إلى ثقافة غير ثقافة المخرج وإلى مجتمع غير مجتمعه، والذي قد ينتمي إلى حقبة زمنية بعيدة أو قريبة، أو ربما ينتمي إلى الفترة الزمنية نفسها التي يعيش فيها المخرج، لكن يختلف عنه في شكل الكتابة وطريقة التفكير وزاوية النظر إلى الأشياء، إنما يقيم حواراً ثقافياً مع التراث الفكري والأدبي الذي ينتمي إليه الكاتب، ويسقط في الوقت نفسه شيئاً من ثقافاته وعصره على النص المسرحي وهنا يتحقق الحوار بين الثقافات والبنى الثقافية. ثم إن كان الكاتب يقدم نفسه في صيغة النص بالحد الأقصى الممكن، فالمخرج يطور هذه الصيغة التي يراها ملائمة للمجتمع بالحد الأقصى الممكن أيضاً.

إن مثل هذه العمليات تنتج حواراً وتفاعلاً مع تلك الثقافة، ومع تلك الحقبة على أرضية النص المقترح للعرض، لأن كل نص هو عالم جديد من الاكتشاف، وبعد الحوار تصل المجموعة إلى صيغة مرضية يتم من خلالها الحوار الثقافي على مبدأ الوئام والمحبة والصدق، وهي صفات إنسانية، وتشترك الجهود عبر المجموعة، إلى إنتاج عرض مسرحي، فمثلاً هناك صياغات وتنويعات عديدة لا تحصى لمسرحية هاملت الأكثر شهرة في العالم، مثلاً هناك هاملت الصيني، وهاملت الفرنسي، وهاملت الأفريقي، الروسي، فأي صيغة من هذه الصيغ هي هاملت مستقلة عرضت أمام مجتمع مغاير، رغم أن الفضل يعود إلى مسرحية (هاملت) شكسبير، لغنى شخصياتها وعمق الفكرة الإنسانية التي تتضمنها، وارتباطها بالواقع الإنساني.

إن مسرحية "هاملت" تختلف من دون شك عن شخصية هاملت التي صورها شكسبير في مسرحيته. إن كل ثقافة ينتمي إليها المخرج المسرحي، تضيف قراءة جديدة ومغايرة إلى نص شكسبير، تعمل على تلوين هاملت بلون ثقافتها وحضارتها، بل إننا نجد في

بعض الأحيان، كتابة أخرى للنص المسرحي على نحو ما فعل اليوناني نيكوس كازنتزاكي حين كتب مسرحية "عطيل يعود من جديد" برؤية جديدة، وفي زمن آخر.

احتفت خشبات سورية بالعديد من المسرحيات الخالدة في تاريخ المسرح العالمي، وفي كل عرض كل يُفتح حوار مع الكاتب وثقافته من منطلق الاحترام والوصول إلى صيغة ملائمة تناسب جمهوره، لا من منطلق الإلغاء، وأحياناً نجد ظلال شخصية مسرحية تتحول إلى عرض على الخشبات، أو قد نجد محاكاة للشخصية مثلاً "هاملت يستيقظ متأخراً" لممدوح عدوان، "هاملت بدون هاملت"، "إسماعيل هاملت"، "الأمير هاملت والزير سالم" وغيرها، جميعها نصوص تحاكي مسرحية "هاملت شكسبير، الشخصية التي أنتجها عصر النهضة الأوروبية، لكن بصياغات متعددة، وهذا ما يظهر قوة المسرحية، وما يظهر أن حواراً متخيلاً يدار على مستوى النص، والعرض، انطلاقاً من مقولة الأنا / الآخر.

قدمت منذ فترة، على باحة قصر العظيم مسرحية "الأمير هاملت والزير سالم" للاستفادة من الفضاء الدرامي، ولتوظيفه في الفضاء الثقافي، رغم أن الأميرين ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين، وحقبتين متباعدتين زمنياً، إلا أنهما اجتمعا في الألفية الثالثة في ضيافة مدينة دمشق ومتفرجيها، كل أمير يمثل ثقافة أمه وتاريخها الفني وفلسفتها البطولية، وزاوية الرؤية إلى الأشياء، ولكل شخصية سيرورتها التاريخية في ذاكرة الناس، لكن اجتماعهما كان على خلفية الأخذ بالثأر (الأمير هاملت يريد الثأر لأبيه، والزير سالم يريد الثأر لأخيه) في إطار زماني ومكاني واحد وجهاً لوجه أمام جمهور قد لا يشكل له الثأر أية إشكالية، إلا من خلال الأوضاع السياسية الراهنة.

الزير ينتمي إلى عصر الفروسية والنبالة العربية، عصر الجاهلية كنظام اجتماعي، قبلي، بينما هاملت، ينتمي إلى فترة الانتقال ما بين الفروسية الأوروبية وبين عصر النهضة. والمخرج (رمزي شقير) ينتمي إلى عصر وواقع مغايرين زمانياً ومكانياً، وتالياً يترتب عليه الاستفادة من التقنيات والثورات العلمية والتكنولوجية الحديثة، رغم أن هذه التقنيات لا تشكل عرضاً مميزاً ما لم تكن العناصر الأخرى غنية بمدلولاتها، والحوار بين هاتين الشخصيتين، هو حوار بين ثقافتين.

استحضر المخرج هذين الأميرين، وحاول فتح الحوار معهما في إطار الحضارة الواحدة مستفيداً من تاريخ شخصية هاملت الإشكالية، وبذلك فتح حواراً على عدة مستويات، ما بين القديم والجديد في الحضارة العربية بعد مرور أكثر من ألف وخمسمائة عام، وما بين الحضارة الأوروبية متمثلة بشخصية هاملت.

لم يكن لهاملت تأثير على المسرح السوري فقط، بل شمل هذا التأثير، المسرح العربي والعالمي أيضاً، هناك آلاف الصفحات النقدية والبحثية والتاريخية، كتبت حول شخصية هاملت، والعديد من النتاجات الإبداعية، تأثرت بها، فضلاً عن العروض التي لا تنقطع عن الخشبات في العالم، حتى إن شخصية هاملت لم تغب عن الخشبات، بحكم التأثير والتفاعل،

وباتت ظلال الشخصية تخيم على معظم العروض، في محاولة للتواصل معها ضمن حوار ثقافي /فكري تحمل ثقافة عصر ما.

العروض المسرحية تؤسس لفضاء جديد، يراكم التجربة الثقافية العربية، ويستند إلى الثقافة المسرحية العالمية، بعد صياغة التجربة الإنسانية بأسلوب عربي ضمن معطيات الراهن، وعبر رؤية المخرج الذي يفترض حكماً أن تكون رؤيته تلبية للراهن العربي.

واقع المسرح العربي، ما زال يعتمد على البداية التأسيسية الواعية لرسالة المسرح الملتزمة تجاه ثقافة الأمة العربية، وإن كانت دعوات بعض المسرحيين حول البحث عن الذات التراثية في أرشفة المكتبات، غير مجدية، وعلى رغم محاولات الإفلات من هيمنة الصيغة الأوروبية مرات عديدة، إلا أن هذه المحاولات كانت في إطار تقويض كيان الصيغة الأرسطوطاليسية، والتمرد على قواعدها الثلاث.

إن سيرورة المسرح العربي، فتحت أمام المسرحيين فرصة البحث في موضوع حوار الثقافات من منظور مغاير ومناقض للمنظور السائد جعل الاختيار لزاماً بين اتجاهين، صدام الثقافة أم حوارها؟

المسرح، كبناء معماري، صالة، وخشبة، ونصاً مقترحاً، يعرض لجمهور في مكان تلتقي فيه الثقافات الإنسانية، بخبراتها وتجاربها، وهو مظلة تنضوي تحتها أطراف الحوار ليس على الخشبة فحسب، بل على سائر المستويات الفنية والتقنية، إذ يتفاعل ويتحاور ويتأثر بما قبله، ويؤثر فيما بعده، يتمازج ليشكل مجموعة، إنجازات مسرحية ينهل منها التيارات الفنية والفكرية، ويؤثر فيها ليمنحها فضاءً متخيلاً.

عملية إعادة إنتاج النص المسرحي، وإعادة كتابته ضمن معطيات اجتماعية وثقافية مختلفة مع الحفاظ على روح الحبكة المسرحية أو المقولة الرئيسية في النص المسرحي قد تبدو مخالفة لما نسميه اليوم أمانة الترجمة وعلمنتها، لكنها بنتائجها المتميزة كانت شكلاً من التواصل والحوار بين ثقافتين، بل إنها بهذه الطريقة الإبداعية أو هذا الشكل الثاني من إبداع النص، وفرت مناخاً ملائماً لاستقبال المسرح في الأرض العربية وهيأت أسباب استمرارية الحياة في المجمع العربي، فلم يعش غربة، ولم يكن غريباً لأن لسانه وبيانه أصبحا عربيين.

قد يبدو الاختلاف في الإشكاليات، لكن الجميع كان يقرع أجراس النهضة الثقافية العربية، ولعل المسرحيين الرواد كانوا أكثر وقعاً وتأثيراً في أوساط الجمهور لأن مسرحيتهم كان متوجهاً نحو فئات الشعب أكثر من اتجاهه نحو النخب المثقفة كما يحدث الآن.

إن المسرح بيت لثقافات العالم تتجاور داخله، وتتحاور معه، وتتداخل في ما بينه، إنه مكان لتأصيل الهويات ليس من خلال العزلة، ولكن من خلال التنوع والحوار، فالثقافات تتمايز من خلال لقائها وهذا ما يميز الحوار عن الصدام الذي تبشر به العولمة التي تحاول أن تجمع الثقافات وتسيطر عليها لينشأ بدلاً من ذلك خطاب ثقافي واحد مهيمن على ثقافات العالم.

إن المسرح يمثل نموذجاً راقياً لحوار الثقافات وتداخلها وتلاقيها وبالتالي فهو رسالة سلام تدحض

مقولة هنتنغتون التي تجعل العالم قبائل متحاربة ومجموعة ثقافات متصادمة.. لأنها لا تنظر للثقافة إلا باعتبارها جزءاً من الصراع العالمي الراهن وهذا هو الفرق بين المسرح والسياسة يبحث الأول عن الاختلاف كمصدر للتنوع والغنى، وتنظر الثانية للاختلاف كمجال للصراع والهيمنة.

المسرح وما يتضمنه تاريخه العالمي الممتد إلى أكثر من خمسة وعشرين قرناً، يدحض مقولة هنتنغتون العدوانية.

شعر

من وردة الكتابة
إلى غابة الرماد

لا شاهد فطنٌ ولا راوٍ يقول لنا الحقيقة
كل شاهدةٍ تخطّفها السُّعار

صرخة جريحة مألومة يختتم بها الشاعر العراقي المعروف حميد سعيد إحدى قصائد ديوانه الجديد (من وردة الكتابة إلى غابة الرماد) المطبوع في دار الأزمنة للطباعة والنشر في عمان . الأردن. هذه الصرخة التي بمعانيها يفتتح الديوان وبمعانيها يختتم. هي قصيدة واحدة طويلة مجروحة لا تقسمها إلى قصائد سوى العناوين التي هي بمثابة استراحة لاسترداد الأنفاس، وقطف الدموع، وطي الألم المكتوم...

ديوان جديد زاخر بالألم، والغصات، والدموع، والأسى، والجروح.. على ما حدث للعراق الغزير.. قصائد أشبه بالمندبة التي لا يشقها سوى ضوء ناحل من الأمل المرتجى المأمول بعودة العراق إلى أهله، وعوده دجلة إلى أصفيائه الخلص.

ساحات

الذهاب عشقا

طلعت سقيرق

هو الوطن، يبقى حبه الحبَّ الأول والأخير في كل اللغات.. وحين نذكر فلسطين يخفق القلب عشقاً ويكاد يرف مع كل حرف من حروفها.. ولأنها كذلك يكون مقدار الحب لها بمقدار العمل من أجلها.. فليس المهم أن نكتب القصائد والقصص والخواطر متغنين بها مفتونين بسحرها، بل أن نحول كل حبة رمل من رملها بعشق، ومن خلال مد العطاء حتى يكون خيراً لأهلها، كل أهلها دون انتماء لغير فلسطين وعروبتها وخلاصها من الاحتلال.. لذلك كان الحديث عن الديمقراطية، وما زال حديثاً له معناه ومغزاه ومبناه..

حب فلسطين والعمل من أجل الديمقراطية، يعني الإخلاص لشعب فلسطين، وليس تحويل الكلمات إلى طريق للفساد يجعل القلة تملأ الجيوب والكثرة تنتظر لقمة العيش فلا تجدها..

مثل هذه السبل، لا تنفع فيها أي تسمية أو أي شعار.. فهي سرقة واستنزاف واعتداء على كل فلسطيني، أجاؤوا إلينا تحت عباءة الديمقراطية والحرية، أو أي عباءة أخرى.. فليس المهم التسميات بل الأفعال.. وشعب فلسطين الذي أنهكه الاحتلال وشلّ اقتصاده، ليس بحاجة الآن إلى خطب رنانة طنانة، بل إلى لقمة عيش يأكلها بكرامة.. ومن يوفر له مثل هذه الحياة

الكريمة، فهو جيد أجاء لابساً عباءة الديمقراطية أو غيرها من العباءات..

فبالنتيجة لا يهم الشكل كثيراً، ولا يهمنا التسميات، بل جلّ ما نريده يتمثل في تحقيق الحياة الكريمة لشعب فلسطين..

البعض قد يميل إلى هذه الجبهة دون تلك، والبعض قد يفضل حزباً عن حزب.. لكن ما نفع كل ذلك إذا كانت النتائج على الأرض مخالفة لما نريد وغير متوافقة مع رغبات الشعوب..

ما نفع كل الأحزاب والجبهات إذا لم نؤمن لقمة عيش وحياة كريمة؟؟..!!..

ميزان العشق للبلد واضح ولا مجال لذر الرماد في العيون ما دامت النتائج تعطيك ما يدل على هذا وذاك بحسنه أو سوئه.. فالأشخاص الذين يحبون الوطن ويؤمنون بالوطن وبقضية الوطن لا يسرقون من جيوب هذا الوطن ومن جيوب مواطنيه.. أما الذين امتلأت نفوسهم بالكراهية والشراهة وتشوهت ملامح وجوههم ونفوسهم فما أسهل آن يسرقوا كل شيء تحت تسميات كثيرة تصل كلها إلى أنهم يسرقون الوطن ولا شيء غير الوطن..

أحياناً يطيب للص أن يظهر بصورة القديس.. لكن ما أقدر الوطن والشعب على كشف الزيف وإن بعد حين.. وحين يسقط الوطن هذا أو ذاك من قاموس عشقه، فما نفع المال وإن كثر!!.. وما نفع الجيوب المنتفخة وإن اشترت كل ما في الدنيا..!!.. من يخسر احترام وطنه، وناس وطنه، فلا شيء ينفعه ولا شيء يحميه من السقوط المريع المرعب وإن طال الزمن أو قصر..

ليكن الذهاب عشقاً في الوطن على طريق العطاء والإخلاص والصفاء حتى ننفع أهلنا ونترك لهم من الذكرى ما يجعلهم يترجمون ويدعون لنا لا علينا.. وبعدها لتكن التسميات كيفما شئتم.. من ديمقراطية إلى غيرها.. فالمهم العمل لا التسميات!!..

***

64

من نافذة في مشفى..
رأيت وطني

حميد سعيد

انظرُ من نافذةٍ في المشفى الموحش..
كنتُ أُحاول أن أخرجَ من غابةِ روحي..
سوداءٌ غابةُ روحي
الصمتُ يُحاصرني..
وثواني الساعةِ ديناصوراتٌ تمشي في حقلِ القارِ..
وفي هذا المشفى لا شيء سوى الوحشةِ..
لا شَيءَ..
أحاولُ أن أرفَعَ صوتي.. كي أسمعَ صوتي
لا أحدٌ في هذا المشفى يَسمعُ صوتي
كُلُّ الأبوابِ مُغلَّقَةٌ.. من أيِّ الأبوابِ سأخرجُ
أيّ الطرقاتِ تَقودُ خُطايَ إليكَ، وفي كل الطرقات.. العَسَسُ
من أيِّ الطرقات أرى شَمسكَ؟!
كُل الطرقاتِ أقام بها الغَلَسُ..
من نافذةٍ في المشفى الموحِش..
خُيِّلَ لي.. أنَّكَ تَسمعني.. بل أنكَ تَسمعني
مَنْ يَسمعني.. أن لم تكُ تَسمعني؟!
هاأنتَ تَمدُّ يَداً.. وأراها
مَنْ غَيْرُكَ كان يَمُدُّ إليَّ يداً.. أَوَ كانَ سوايَ

من نافذة في مشفى
رأيت وطني

يَراها؟!

حينَ رأيتُ يداً منكَ.. تُشيرُ إليكَ.. تَنزَّلت الأمطارُ على غابةِ روحي..

سوداءٌ غابةُ روحي..

قُلتُ..

سيغمُرُ هذي الطرقات التي تفصِلُني عنكَ.. النورُ

تَخيَّلتُكَ..

كُنتَ مُحاطاً بطيورٍ نافقةٍ سودْ

وتُحاولُ أن تدفعَ عن روحِكَ.. زحفَ الدودْ

....

....

تَساءلتُ

أكنتَ محاطاً بطيورٍ نافقةٍ سود؟!

أكنتَ تُحاولُ أن تدفعَ عن روحِكَ.. زحفَ الدود؟!

لا أحدٌ يسألني عنّي.. أو يَسألني عنكَ..

وفي هذي المقبرةِ البيضاءْ

يَقومُ الموتى في كلِّ مساءْ

ينتشرونَ بغابةِ روحي..

سوداءٌ غابةُ روحي..

لا أَتبيَّنُ في هذي العَتماتِ مَلامِحَهمْ

ليسَ لهم لغةٌ.. لا أحلامَ لهم.. ليسَ لهم أَسماءْ..

موتى أَحياءْ

يُدخِلُني وجَعي في حَرَمِ النوم.. ويخرجُني وجعي الحمّى مُنتجعي..

في الغيبوبةِ كُنتُ أراكَ.. وفي الغيبوبةِ ناديتُكَ..

خُيِّلَ لي.. أنكَ تَسمَعُني.

بل أنَّكَ تسمعني.. مَنْ يسمَعُني.. أنْ لم تَكُ تَسمعني؟!

❖❖❖

سأقولُ لنفسي..

إنَّ جَحيماً يتخطَّفُ أفراحَ الناسِ وأحزانَ الناسِ..

وأرواحَ الناسْ..

مُدنَ الناسِ.. بيوتَ الناسْ

أأقولُ لمن يسألني.. هذا وطني؟!

شاهدتُ قراداً في طُرقاتِكَ يَمشي.. وقُروداً في الأَسواقِ..

وإعلاناتٍ في كُلِّ مكانْ

السوقيّون يَبيعون بهاءَكَ ذاكَ الكان.. يَبيعون الإنسانْ

شاهدتُ سَماسرةً بلِحىً من طينْ

يبيعونَ بما فَتَحَ الشيطان عليهم..

وطناً..

بالعارِ.. يُلاحقُهم حتى يوم الدينْ

أأقولُ لمن يسألني.. هذا وطني؟!

ريحٌ متوحّشةٌ.. وعناكب زُرْقٌ.. تتراءى لي

سُرَفُ الدبابات.. تُذِلُّ الأشجار وتَغتصبُ الأحجارْ

أأَقولُ لمن يسألني.. هذا وطني؟!

الساعةُ صَمّاءْ

والمقْبَرَةُ البيضاءْ..

صَمّاء

والليلُ الممتدُّ من الأحزانِ إلى الأحزان.. أصمُّ

وأنا أسأَلُ عنكَ الصمتْ

إذ لا أعرفُ في المشفى الموحِش.. غيرَ الصمتْ

* * *

لا أحدٌ يَفتَحُ لي باباً.. كلُّ الأبواب مُغَلَّقَةٌ..

فعلى مَن أَقْصُصُ رؤياي؟

....

....

العصفورُ الأبيضُ.. يَخْرُجُ من وكرٍ محفوفٍ بغيومٍ بيض

ينزلُ في أرضٍ طَيِّبَةٍ.. فيها جنّاتٌ وعيونْ

يَدْهَمهُ نَسرٌ رثٌ.. ويُجرحُهُ.. فَيَطيرُ العصفورُ الأبيض

ثُمَّ يَصيرُ دمُ العصفورِ الأبيض.. عاصفةً

يَسّاقَطُ منها.. أقمارٌ ونجومْ

* * *

سألتُ اللهَ.. تَوسَّلتُ إليهْ

أن يقتربَ العصفورُ الأبيض.. من غابةِ روحي..

سوداءٌ غابةُ روحي

ومُقامي بين الموتى علّمني لغةَ الموتِ وأَدخَلني في دارَتِهِ

أيكونُ الموتُ أليفاً.. أيكونُ نظيفاً.. أيكون؟!

هاأنذا أحسبُهُ والعصفورَ الأبيضَ.. يقتربان كما الظِلُّ..

فأعدو نحوَهما..

ورأيتُكَ في غَيضِكَ.. تأكلُ أطرافَكَ ديدانٌ جائعةٌ

ورأيتُكَ في فَيضِكَ.. محفوفاً بالجمرِ.. تُحيط بكَ النارْ

مُذْ كُنتَ.. وأنتَ على وعدٍ بالأمطارِ.. فأينَ الأمطارْ؟

أينَ الأمطارْ؟

عادَ إلى الأَرضِ الطاعونْ

الموتُ السيِّدُ.. لا سيِّد إلاّ الموتْ

غاباتُ رمادٍ وحقولُ غُبارْ

اعتَقلوا الأمطارَ.. انتهكوا شَرَفَ الأنهارْ

الدباباتُ تُعرّي اللغَةَ الأولى.. تَغتصبُ بيوتَ اللهْ

اللهْ.. اللهْ

....

من نافذة في مشفى
رأيت وطني

....

صافحني البرحيُّ(1) صباحاً.. محموماً كان البَرحيُّ

وكانَ العَنْبَرُ ينزفُ..

أَومأَ لي شَطُّ الحِلَّةِ..

جاءَ معي.. من غيبةِ ما كُنتُ أرى في المقبَرةِ البيضاء..

إلى الورديَّةِ..

قُلت.. ستَفتحُ أمي البابَ.. ويأتي الأصحابْ

أُمّي والأصحابْ..

الورديَّةُ والبابْ..

مَحضُ سرابْ..

مَحضُ سرابْ..

أسيأتي العصفورُ الأبيضُ.. ذات صباحْ؟

يَطردُ هذي الأشباحْ

وتعودُ الورديَّةُ منْ غيبتِها.. ويعود إليها الأصحابْ

* * *

تُطوِّقُني الجدرانُ البيضُ.. وتَنغَلِقُ

لا أرضٌ في هذي المقبرة البيضاء.. ولا أُفقُ

في الخاطرِ شيءٌ مما كانَ ومما سيكونُ.. كواكبُ تهوي..

أَنهارٌ تحتَرِقُ..

رَمْلٌ يزحفُ.. كلُّ عروسٍ شاركَها الرملُ فراشَ العُرسِ..

وأولدها قَحطاً وسَرابْ

من نافذةٍ في المشفى الموحشِ.. صرتُ أراكَ بعيداً.

ما عدتُ أراكَ..

وما عدتُ أرى..

كيف أقولُ لمنْ يسألني.. هذا وطني؟!

2003/11/28

الهوامش

(1) البرحي، تمرٌ عراقيٌ.. والعنبرُ، رزٌ عراقيٌ.. وشطُّ الحلةِ، فرعُ من نهر الفرات.. والورديّة، محلّةٌ في مدينة الحلَّةِ بالعراق.

69

كلمينا من الثرى

د. نذير العظمة

إلى محمد الماغوط

كلّمينا من الثرى يا رفاة
كيف يهفو إلى الفرات الفراتُ؟!
كيف يغدو العاصي على الموت نبعاً
تتغنى بنبضه الفلوات
الردى ما الردى هل الموت حلم
مثلما في الدجى تنام النواة
الحياة الحياة في الترب بذر
وفصول الغنى لها ميقاتُ

تلك أجسادنا تراب من الحـ
ـب وكرم وخمرة ولهاةَ

قم معي يا محمد الشعر أنشـ
ـدني رويا تحنو عليه الرعاة
وزنه النبض والقوافي جراح
وقعته بصدقها الآهاتُ
قد لبسنا عباءة الجوع لكنا
عرجنا تضيئنا المشكاة
وملوك من حولنا وعروش
حطمتها الميول والرغبات
وحده الشعر في زمان لئيم
هو للمجد والعلى صهوات
كم كسرنا بالشعر مرآة عصر
كسرته بحدها المرآة
فالفقير الذي يجوع غني
أي حلم من جوعه يقتات؟!
والغني الذي يغني رؤاه
ضحكت من فراغه الأموات!!!
والسكوت الذي تفاصح بالصـ
ـمت تخلت عن صمته الهمسات
وحبال الحناجر الصيد عزت

تعبت من حبالها الأصوات
والطغاة الأولى استباحوا حمانا
صار فوق الطغاة بعدُ طغاة

قم معي يا محمد الشعر أسمعني
قصيداً تصوغه النبضاتُ
ليس إرثاً وليس وزناً حبيسا
أنكرت دفقة السخي الرواةَ
إنه الناس والحواري وشعب
كم يصلي وكم نسته الصلاة
إنه الدفء والطفولة غنت
من شظايا بروقها الشرفات
إنه الحب في البيادر والنبض
برته من اللغات اللغات
إنهُ القرية الأنوفة إما
أخصبت رحمها الرحوم الثقاة
إنه الفقر إذ يفجر في النـ
ـفس إباء فتهطل الرحمات
ذاك نبض الإنسان والأرض
كون للمجرات حوله جرات
مدن تلبس الضحى وبروج
تنطح الأوج فالزمان فتات

آه يا بالنا الخليّ أعدنا لزمان

بروقه ضحكات!!!

كيف صغنا من الحياة جداراً

قرعت صخره العتيد الحياة؟!

كيف كنا تحت العريشة أطفا

لاً ودنيا في حضننا ملقاةُ

حين كان الثوب الوحيد شراعاً

لسفار والصندل المرساةُ

كم لبسنا عباءة الجوع دهراً

أشبعتنا الأحلام والراياتُ

واعتنقنا المنفى خيول طراد

سكرت من صهيلها الحلباتُ

فدم طازج على الصخر ورد

وجراح شفاهها ثروات

وكمال (1) الشهيد منا نشيد

رددته عواصم وشتاتُ

والسعيد (1) الأنوف أي بهاء

تتبارى بفنه الساحات

يا لدنيا أسطورة غزلتها أغنيات

وصاغها نحات

حدبت أسرة الفنون علينا

ووعتنا في المسرح الخشبات
إنه الفن يا رفيقي إباء
في عروق ونخوة وفراتُ
علم الشعر أننا لا نرائي
والثعابين حولنا والحواة

في زمان ملهاته مأساة
وبلاد مأساتها ملهاة
كم رفعنا لها قصائد حب
دمنا الحبر والفؤاد دواة
إنه العشق يا صديقي فعشق
الأرض داءٌ شفاؤه الصبوات
صار محرابَنا الجمالُ وصرنا
رعشات نحفها رعشات
تاجنا الحزن والمعاناة ثوب
يا ملوكاً سلطانها الصلوات
وجدتنا على المذاهب روح
جمعتنا وأنكرتنا الصلات
سَلَميٌّ يصير قلب دمشق
والدمشقي ساحل وسراة
آه يا سوريا العظيمة ظلي
جذوة.. في دمائنا عرفات

كيف لا نرجم الشياطين رجماً
بقلوب نبضاتها جمراتُ
آه يا سوريا نموت لنحيا
والقبور التي لنا ذروات
تبدع الشمس نبضتنا ورؤانا
ورفيف الغوى لنا خطوات

زنرت صدرك الأبي صدور
وقلوب تعيا بهن الرماة
تلك أجيالنا تخط على اللوح
مصيراً، لم تمحه ممحاة
نحن صغناه بالشهادة فجراً
فجرته النفوس والغايات
أي حلم يظل غضاً طرياً
طالما روحنا له هالات
أي حلم يضيء عتم الليالي
وتغني بثغره البسمات
آه يا سوريا استفيقي وقومي
من يباب فالنوم أرض موات
لا تخافي الدجى فكم كان عتم الليل
رحماً تفيض منه الهبات
عاهدينا على الصمود وكوني

قاسيونا، وحاذري يا غزاة
إن نصر الشعوب عهد وحق
كيف لا تدعم البناة البناة؟!
الحروب التي شهدت شهود
والمنايا من المنايا حماة
الولادات في ثرانا تباع
والشهادات رحمنا والنواة

أودعتنا في الرحم جذوة وعشق
ورمتنا إلى الجهات الجهات
حلمنا الفجر والشهادة نبض
لم يفتنا على النهوض فوات
وهل القبة العجيبة قوس
أم هي الروح لحمة وسمات
آه يا يقظة من الشعر كوني
ميسلوناً تضيئها الآيات

دمشق 18 أيار 2006

(1) الشاعر الشهيد كمال خير بك.
(2) الفنان سعيد مخلوف.

أحلام

محمد حمدان

حلم - 1 -

في الطريقِ إلى ساحةٍ
ضاع منها اسمُها
نسج القشُّ أضلاعه كرةً
أخذت تتراقص بين يديَّ
فرُحت أواثبها
... يمنةً
... يسرةً
صار وجهي رغيفاً هنا
ورغيفاً هناكَ
انقسمت كغصن الدوالي فريقينِ
وانقسم الناس والضوء من حولنا
. مثل وجهي .
فريقينِ
كنت دؤوب الخطى
ذاهباً
آيباً
فأنا أكفُ الفتحِ
. قالت ظنوني لجيرانها في احتفال الزمرّد
،
غصَّت بنا ردهة الوقتِ
والتفّت الساق بالساقِ
حتى المغيب الأخيرِ

وحين تلمست رأسي في آخر الشوطِ
أحسست أني أسير بلا قبَّةٍ
بين تلك الجموع الغفيرةِ
حاولت أن أتبيّن دربي إلى بيتنا
.. عبثاً
آنذاكَ
تقدّم نحويَ طيرٌ من الإنسِ
أحسبه ولدي
قبّلت راحتاه الندى
ثم ناولني كرة القشِّ كي أرتدي
.. هامتي
سعفاً من غيوم

* * *

حلم - 2 -

طلعت من أسفل الوادي
فقاعات من البللور
شعّت سلّماً يمتد من أقصى المحيطاتِ
إلى أقصى المساكينِ
صعدت الطابق الأولَ
... فالعاشرَ
نادتني الغزالاتُ
نفضت الثلج عن ريش الجناحينِ
سَمَتْ بي همَّتي
حتى استوى النيزك تحتي صخرةً
صمَّاءَ
... ملساءَ
تواعدنا على الصحبةِ
زلّت قدمي عنها
تزلجّت على موجٍ
رخيٍّ البال في البدءِ
عتيٍّ
بعد غابات من الحيتانِ
... والأنواءِ
باب الخوف يعرونا
فقد فرَّقنا الطميُ
مضى الأقرانُ
. لا أدري إلى أينَ!.
وغاصت قدمي في الوحلِ
مدّت يدَها القمّةُ
شالتني
فأمسكتُ هنيهاتٍ بقرنِ الوعلِ
كي أنظر ما حولي
... ومن حولي
ولما اسودّ وجه الشمسِ
طارت بي إلى بيرقها الأعلى
فأيقظت مناراتي

وما زلت أطيرْ

* * *

حلم - 3 -

تلالٌ من الشوكِ
تزحف نحو جهات الرياحِ
صعوداً
نزولاً
ومن عن شمالٍ
ومن عن يمينْ
وتزحف نحو الممرِّ الذي
يتعثّر منعرجاً في تخوم الثنايا
وقد شقَّ ذاك التجانسَ
حتى بدا مثل حبل المشيمةِ
أرجوحةً من أنينْ
وكانت مهاري تفكُّ حروف الصهيلِ
وتعدو وراء الحصان الذي
فتنته البراري
وقد قيلَ:
إن الطريق الذي اعوجَّ
يغدو صراطاً قويماً
وفي راحتيه كنوز من العشقِ
والياسمينْ

تيبّس ظلّي على باب دار عتيقٍ
وراح العُواء، الزئيرُ،
وما لست أدري من الهمهماتِ،
يحاصرني
قفّ شعري كشوك التلالِ
صرختُ
صرختُ
ولكنّ صوتي اضمحلَّ
نأى عن جهارتهِ
غاص في داخلي سهَمُ أحزانهِ
كمحبٍّ براه الحنينْ
وكان حصاني الذي ما يزال بعيداً
يغاويهِ
. قبل الوصول إلى حلمة النبعِ .
مستنقعٌ من سرابٍ حرونْ

* * *

حلم - 4 -

يسير بيَ الشارع المستقيمُ
فأمضي مع الشرفات التي زانها الحسنُ
والوردُ
تمضي معي في الجوانب أشجارُ دفلى
ومن غامضٍ شاهق البعدِ

ينقضُّ نسرٌ
فيأخذ قبعتي بين قوس المخالبِ
والرأس فيها
صرختُ
فمي هامتي الآنَ
لم يبقَ منها سواهُ
صرختُ
وما زلت أصرُخُ
والرأس يمضي إلى شاهقٍ
غامضِ البعدِ
حيث يطير به النسرُ
أعلى
فأعلى

* * *

حلم - 5 -

مشيتُ على صفحة الماءِ
مشتعلَ الخطوِ
ينكسر الموج دَوني ليمحوَ خويٍ
... القديمَ
وتلعب بين يديَّ النسائمُ
ناعمةَ الطرفِ
يصحبني نفرٌ
ضيَّعَ الوقت عني ملامحهم
زارني قمر الليلِ
حيّيتُ شمس النهار
وما زلت أسعى إلى أرخبيلِ الندى
وفتون المنادى
سموتُ إلى برجها في المدار البعيدِ
... البعيدِ
وفي الدرب نحو الجرارِ
وحلماتها الماطراتِ
استرحتُ إلى ظلِّ رمانةٍ
غسلت قلبها كي تباركني
انشقّ ثوب الزعانفِ
عن مدنٍ أكلت يومَها
واحتواها البلى
فبدا حجر القاعِ أعزلَ
مثلي
وأعمق من صرختي
صار صوتي هيولى النجاةِ
عبرنا معاً خندق الوهمِ
في هودجٍ من نقيِّ الدعاءِ
ولم نيقظ الكائنات التي تتربَّصُ شراً
... بنا
عاد صحبيَ أدراجهم قانطينَ
... حيارى

لجأت إلى زورقٍ من أريج الرذاذِ
يجوب الدروب القصيَّة في جزر الفجرِ
نشوانَ
حتى وصلتُ إلى جبلٍ غيَّبته الليالي
عن العالمينَ
نصبّتُ على تاج عرزاله رايتي
برتقالاً
بنيتُ على غرَّة السفح كوخاً
من الجلّنارِ
وأيقونةً
غادرتها الفراشة ذات أصيلٍ
لهيف المحيا
لبستُ عباءة ريشي
وطِرت إلى نبعها المتوردِ
بالشعر والعشقِ
كانت جدائل حورية الماء تطفو
على سطحهِ
سندساً من حريرْ

* * *

حلم - 6 -

هبطتُ قرير الفؤادِ
تسابقني الدرجاتُ التي لبست ثوبها
القرمزيَّ
إلى منتهاها
وفي البهو حيَّا النسيم العليل مرامي
خطوت لأعبر ذاك الرصيفَ
إلى ضفة الهندباءِ
اختفى من أمامي الرصيفُ
ولفّ العماءُ شراعي
هوت قدمي دونهُ
في فراغٍ سحيق السوادِ
وما زلت أهوى إلى دَرَكٍ
... أجوفٍ
لا قرارَ لهُ
لا قرار لهُ
لا...
قرارْ

* * *

حلم - 7 -

نفقٌ يمدّ ذراعه في اليمِّ
أحياناً
وفي البيداءِ،
... في الغاباتِ،

أحــلام

... تحت الرمل،
أحياناً
تمرّ على مضاربه القوافلُ
في الذهابِ
وفي الإيابِ
وعندما تتعانق الأسحارُ
تعبر فوق جسر الليل
آلاف المواجعِ،
والنوايا،
والمواعيدُ التي نبتت على زفراتها
أحلامهُ
لكنه ما زال يرقد بين أسرار القيامةِ
والندى
...
ويعود من ذي نفسهِ
ليمدّ نحوي كفّهُ
غسقاً
وقد سارت ركابي في العروقِ
إلى نهايتها
فعزمي عمره ألف من الحرمانِ
رشّ العنكبوت خيوطه
حولي
وحول زنابقي
كي تختفي الآبارُ
إلا عن عيون الزاحفينَ
إلى معارجهمْ

وقفتُ على مشارفه هنيهاتٍ
من الصلواتِ
زان صراطيَ الريحانُ
واشتعلت رحابته بأشواقي
مضيت إلى سبيل غدي
. وهذا دأبيَ اليوميُّ .
بين ممالكٍ وعواصمٍ وشوارعٍ
شتّى
لأقطف روح من ولغوا بنهر دمي
ومن عاثوا فساداً في الحمى
وتعاورتني ريحهم
حتى سَرَت بي خيمتي نحو الشتاتِ
وما يزال البوم يدفعني بعيداً
في الهوانِ
.....
مضيتُ في نفقي إلى أقصاهُ
تأخذني حفاوته هنا وهناك
أعجن كيمياء النخل في الواحاتِ
أكتب أبجديته التي حنَّت إلى
عنقائها
وصهيل خيلي يغسل الآهاتِ
عن صهواتنا
فألقٌّ جذع الكبرياء بقامتي
وألمُّ شمل الماءِ
شمل الروح والإنسانِ
ثم أنام في عين الردى

* * *

قصيدتان

حبيب بهلول

ما بين مزدوجتي

أَيقنتُ أنّا رغم جائحة الهوى قلبان أَضحيتان لن يتجمَّعَا
أهواؤنا بَدَدٌ وحول شتيتها عرَّى الخريفُ رغابنا وتوزعَا
والغيبُ يمنعنا ارتكابَ خطيئةٍ وعقابنا المحتومُ أضحى مصرِعَا
والناسُ أولادُ المعايبِ والأذى كلُّ لرجم الروح جدَّ وأسرعَا
والحبُّ مصلوبٌ على أعواده متوسلاً متبتلاً متضرِّعَا
من قال إن الحبَّ يخلق موتَه باقٍ تسامى كالذرا وترفعًا
وأنا الذي يحيا الوجودُ بداخلي متمتّعاً ما ضرَّ أني عشتهُ متمتِّعَا
خبأتُ أسرار الطفولة والصِبا لهباً على شفق المشيب توضَّعا

وطويتُ من أَسفي طموح مآربي ... وتركتُها في الكأس همّاً موجَعَا
لم يبقَ مما نشتهي إلا الرضى ... هذي الحياة فهل خلقتَ لتقنعَا؟
حريّةَ الإنسان قيدٌ ممسكٌ ... بيديه إن سلكَ الهدى أو ضيَّعَا
ما بين مزدوجين يقتلنا الظما ... ويشدنا شوق الخروج لنصدعا
وكأَنما الإغماضُ لفَّ عيوننا ... فبكتْ بصيرتنا علينا الأدمعا
والكونُ يملؤه حطام نفوسنا ... فكأنّ دعوانا تصيبُ من ادَّعَى
أرجوحةٌ تهتز حول سرورنا ... ولنا مداها يستبدُّ بنا معا
أَزليةٌ وجدَ المقيمُ بنارها ... برداً فحنَّ لفيئِها وتَطَلّعا
مها تكن من علة في شأنه ... فمصيرنا قدرٌ عليه ترعرعا
فاتركْ لغيركَ ما يشاءُ لنفسه ... وتقحَّمِ الدنيا تجدها مرتعا

صفصافة الحبّ

أراكِ حولَ غديرِ العمر راعشةً ... في وحشة الليل وجهاً بين أشباحِ
يموجُ حسنكِ ملءَ العين في وجعي ... همّاً تساكن بين الروح والراحِ
صفصافةً غنجتْ والماءُ والفَهَا ... حكايةً أَوضحتْ من غير إفصاحِ
غنّى فأسمعَها شجوه ملحاً ... فاستسلمتْ نهبَ أفراحٍ وأتراحِ
وظلَّ يهتف في أذني حبيبته ... ما يلهم الحبَّ نِعمَ الملهمُ الواحي
رقَّ الصَبا غيرةً منهُ فباكرها ... وجاء يخطبها في كلّ إصباحِ
وزوَّق العشبُ عِطفيه ليفتنها ... وضمَّها بفؤادٍ منهُ رحراحِ
حتى الهزار ارتمى في حضنها ولهاً ... يجرّح الصمتَ مجتاحاً لمجتاحِ
يرتّل الشعرَ في طيات أذرعها ... كعاشقٍ نزقٍ في الحب مِلحاحِ
واعتادها من وراء الغيم رفرفةً ... نجمٌ تلألأ مشكاةً بمصباح

وراحَ يغزل من رقص السنا شفقاً ... وصبَّ من وجدِه خمراً بأقداحِ
أَبدى المحبّون ما شاءَتْ عواطفُهم ... واستملحوا سكرَهمْ ما منهمُ صاحِ
جُنَّ الخريفُ وأَعيتْ من عواصفه ... صفصافةَ الحبِّ تشكو ظلمَ سفّاحِ
وكنتُ منها قريباً حيث فَارَقَها ... عشاقُها وتوارَوا خلف مفتاحِ
لم يسعفوها ولم تنفع عزائمهمُ ... وجذعُها واهنٌ في إثرهم لاحِ
فجئتُ أَجمعُ من عري الغصون شذاً ... وجاءَني الصوتُ هل أحببتَ تفاحي
هل أنتَ آخر دعواهم وأَحسبني ... ما عدت أُومِنُ من جرحي بجرَّاحِ
واستسلمتْ لهبوب الريح هانئةً ... ومثَّلتْ حلماً في كفٍّ ملاّحِ
ترنو إليَّ كأني غيرُ مكترثٍ ... أُشاغِلُ الوقت في حباتِ مسباحي

86

مزامير المغني

عبد النبي التلاوي

الشاعر

أتريد شرنقة لتدخل
بعدما غنيت وانكسرت خطاك على الدروب؟
أتريد تذكرة لترحل
عن بلاد غربها شرق ومشرقها غروب؟
وتريد ناياً...!
سوف نبكي من أساك
فكن وحيداً حين تدخل في القصيدة
أنت من ملح ونخشى أن تذوب

* * * *

امرأة

هي أحرقتك فلا تلم يدها
إذا امتدت إليك
لأنها تهوى رمادك
وهي استطالت فوق أشجار الحنين
إليك تشدو بالغناء
وأنت منطفئ
كشمع تحت عصف الريح
تشعل دمعة لترى بلادك

* * * *

عناق

احمل معي دمك المدلى
بين نافذتين من ليل ومن حزن طويل
وانسج معي صوف القصيدة
بانتظار يد
وامرأة أعانقها فترديني قتيل

* * * *

نبيذ

إخف النبيذ
ولا تكن
في الجهر سكرانا
فأنت مشاكس
ستخاصم الأشجار والشطآن
تهجر في جنون السكر
امرأة كشمس الله تسطع في حياتك
وتروح تهتف بالمراكب
سوف أرحل
ثم تبكي حين تصحو بعد سكر
ثم تحضنها وتشرب خمر ذاتك

* * * *

ـ أصدقاء

لك أصدقاء
يشعلون شموعهم
ليروك أنقى من ثلوج
الصبح في فجر جديد
لك أمنيات من خراب القلب
أبواب وجنات ومفتاح بعيد
لك ما تريد من القصيدة
فافتح الشباك واعتقها
ليغسل ضوءها ليل العبيد

* * * *

تفاحة حواء

افتح كتابك وانتظر
تفاحة تأتيك من حواء
في زمن الجليد
مازلت من زمن تخاتل وعدها
وتحبها ...؟
يا من تحب نداءها
اصرخ على ورق الرسائل وانتظر
قد ينتهي وجع القصيدة
حين يخذلك البريد
. خريف

من كم خريف شب هذا القلب؟
تسألني القصيدة...!
تم تصهل باتجاه أصابعي
وتغيب في غيم الطفولة والنزق
كم وردة ذبلت وكم شجر تعرى
بانتظار يدي التي تأتي لتحملها عصافير الشفق
وأنا أحب رغيف أمي
وانغماس أصابعي بدم الدواة
أحب تلويث المقاعد والجرائد
حين تصحبني القصيدة أو يلازمني الأرق
وأحب أن أشكو
لأن حبيبتي
جاءت لتفتح شرفتين أمام قلبي
فاستحال دمي إلى ورق خريفي
وطار مع الورق
.القصيدة
ماذا نريد من القصيدة
حين نفسح حبر هذا القلب
في وطن تجذر فيه الأنبياء
وأسقط الشعراء بعضاً من جنون نقائهم
كي يدخلوا أفق المراكب
رافعين رؤوسهم نحو الخراب
ونحوها ما يدني القصيدة من سطوع الروح
لا غيم تدلى من نوافذنا
ولا جاء الربيع
هي حزننا الوردي
هجرتنا من الليل الذي يدنو
ليحملنا إلى شمس الصقيع

* * * *

جراح

أقبلتِ كم بحر مضى
كم موجة حسرت قميص النوم
عن نهد الصباح
غير أن يديك عمرتا بقلبي ألف قصر للجراح

* * * *

بحر

بحر....
خرجنا حافين
الموج يضحك والرمال السمر
توشك أن تذوب
وأنت لي
هل تسمحين لهذه الشمس الحنون
بأن تودعنا وتبكي
حين يسرقنا الغروب

* * * *

من سوانا سوف يبرق أو سيعزف.

* * * *

سيزيف

لك أن تجيء
الورد قام إلى النوافذ
يسأل العشاق عن قمر تدلى
من شبابيك النعاس ولم ينم
لك أن تجيء....
وأنت سيزيف الذي
أشرعت كفا للرياح وألف كف للعدم
لك أن تجيء....
وتنحني نحو القصيدة
ثم ترفعها إلى قاع الندم.

* * * *

كذبة

كذبت عليك أصابع امرأة
وقالت: أشتهيك
وأجيء عارية لأمسح حزنك العالي،
رؤاك السود
أخرج كل يوم في الصباح لأرتديك

* * * *

حلم

من أنت تسهر
كي ترى دمع الشموع
ودمع سيدة تحبك كي تحبك
هذي مصابيح البيوت
توقفت أنفاسها
ويد على الشباك
يشعل وقعها المذعور قلبك
نم كي ترى حلماً عصياً كي ترى
مدناً وأطفالاً وخبزاً طيباً
عيداً وسيدة من الأزهار
ترسم نحوها الأطيار دربك

* * * *

شباب

دع عنك ما يروى عن الأجيال
نحن القادمون من الجليد إلى مرايانا
ونعرف....
كيف نرسم جرحنا العاري وننزف
نحن أعتى من جنون البحر
يعشقنا الجنون ونحن أعرف
بالتسكع فوق أرصفة القصيدة
واللهاث أمام فتنتها
وصوت الريح إن مرت بغيم أو بناي

91

مكاشفات المريد

محمد وليد المصري

حبيبي..
نسجتك في أدمعي..
قصيدَ هوىً..
ضلَّ في أضلعي..
وسال شفيفاً بتوقيعه
فحنَّ على نولهِ..
منبعي..
وفاضت كشوفي..
بلألائها..
تراود أصداؤها مسمعي
فيولد فلٌّ بقاموسها..
يغنّي..

فأحلم في الأضوعِ..
أكاشف حضرتها طامعاً..
ويوغل في ورْدها مطمعي
سماءُ العيونِ،
كتاب الرؤى
وأقسم في عينها موقعي..
أنامُ،
وأصحو على سحرها..
فيطفحِ شطحي على مربعي..
أزفُّ النجومَ..
عروسَ مدىً..
تصير النجومُ..،

حروفاً معي..
فأشطح في رفِّ ناياتها..
فيطفو بكأسي صداها:
ارجعي..
لقبُلة ثغرٍ..،
تفيض هوىً..
فتسكب أوتارها مقطعي..
وقِبلة ورْدٍ بمحرابها..
يقول الحمامُ: ،
. هنا مسجعي..
هنا وجْد قيسٍ وترتيلهُ..
يباكر في نايهِ الأصمعي...
ويجري على مفرداتٍ لها..
مرادُ الظهور،
وشكُّ الوعي..
فمنذ جئت ثغراً..،
سمعت الشذا..
يجاهر أحلامه مضجعي..
ينادي "ببابل" عشتارها..
فأجرع من صوتها..
مصرعي..
لئن سال حبّي على كفّها..
فإنّي بها..
شهرزادُ اجرعي..
وردّي القصيد إلى نهرهِ..
ليعشب صفصافه..
مرتعي..
فطوفي طويلاً على ثغرهِ..
عليكِ الطواف،
ومنّي السعي..

93

أنا السيف

حسن محمد نور الدين

حَدّثْ أنا السّيفُ لا وَهْيٌ ولا كَلَلُ
أنا المرايا ووجْهي الكونُ والأزَلُ
أنا الرّوابي ولونُ الشَّمْس يسكنني
أنا الغوادي ودَرّي المِسْكُ والعسل
وعْدي أنا النّارُ في كفّيَّ أحملها
جَمْرٌ بكفٍّ وكفٌّ فوقَها شُعل
ووَعْدِيَ الحقُّ أَسْتهدي بغُرَّتِهِ
وجبهتي الصُّبْحُ لا زَيْفٌ ولا زَغَل
لِيَ الزَّمانُ انْحنى طَوْعاً كعادَتِه
ومِنْ ومِيضِ الْتِمَاعاتي خَبَا زُحَل

❖❖

سيفُ الجنوب أنا نارٌ على علَمٍ
أجولُ في السّاحِ لا خوفٌ ولا وَجَلُ
لما انتضيتُ انتضى حَدِّي ورَحْتُ به
أغْوى فتَغْوى الظّبا والدِّرْعُ والأسل
كأنَّ ظِلّي على الآكام سارية
تُنازلُ الرِّيحَ إنْ ضاقَتْ بها السُّبل
غادرْتُ غِمْدي وأرضي لَنْ أغادرَها
باقٍ وعنها أنا لا لسْتُ أرتحل

❖❖❖

أرضَ الجنوب حباكِ الشِّعْرُ قافيةً
وزاحَمَ الهَزْجَ في ترجيعها الرَّمَلُ
ومن ثَراكِ عيونُ الغيدِ أَحْسَبُها
تلمُّ كَحْلاً به الأهدابُ تكتحل
ومن زلالكِ صبَّتْ كلُّ ناسكةٍ
لكي تُصلّي وَضوءاً منه تغتسل
وعبَّ أهلوكِ صِرْفَ الماءِ وامتلأت
منه الدِّلاءُ ونِعْمَ النَّهْلُ ما نهلوا
ونفنفوها حَباباً في الهضابِ على
مناسِمِ الصَّخْرِ حتى اعْشَوْشَبَ الجبل
واخْضَوْضَرَ الشِّيرُ مَزْهُوّاً كأنَّ به
بُرْداً تدلّتْ على أعطافِهِ الحَلل

❖❖❖❖

أرضَ الجنوب اشْهَدِي يا أرضَ عاملةٍ
بأنَّ للذئبِ لا لن يُذْعِنَ الحَمَلُ
إنْ كان بُلفورُ قد وفّى لزُمْرَتِه
وهَوَّدَ القدْسَ واشْتَدَّتْ بنا العلل
فإنَّ أيّارَ قد وافاكِ فانْدَفَعَتْ
مواكِبُ النَّصْرِ بالتّحرير تحتفل
يشيرُ للنّاس أنْ سوحوا فقد رحلَتْ
عنّا الأفاعي وشَدَّتْ رَحْلَها الدّول
لا غَدْرَ لا مَكْرَ بعد اليوم لا نَزَقٌ
ولا خِداعٌ وبُهْتانٌ ولا دجل
وإنَّما اليومَ دَحْرُ الغاصبين غدا
رأساً لدينا فلا لَغْوٌ ولا خجل
لا "الأستي ليدر" ولا "الهمبرغر" انتسبت
إليهما النَّاسُ حَصْراً وازْدَهَى العمل
كلاهما لَغْمُ تَهْويدٍ وصَهْيَنَةٍ
كلاهما الّلاةَ أو عُزَّى أو الهَبَلُ

❖❖❖❖❖

أرضَ الجنوبِ كذا لبنانُ واأسفي
أراه يُدْمَى ويَدْمَى أرزُهُ الخَضِلُ
كأنّما العِهْرُ يستشري وليس لنا
إلاّ الشياطينُ تَقْوَى اللهِ تنتحل
هذا يُدَبِّجُ أبياتاً يَكِيلُ بها

مَدْحاً لِذاكَ وذاكَ القَوْلَ يَرْتَجل
وصار "بوشٌ وشيراكٌ" لبعض دُمى
خِلّاً وفِيّاً فبِئْسَ الخِلُّ والمثل
لا ليس هذا أَباةَ الضَّيْمِ معدنَنا
ولا كذلِكَ تُحْدَى العِيْسُ والإِبلُ

❖❖❖❖❖❖

يا سادةَ الفكْرِ ما يكفيكُمو عجَباً
أنْ ثَمَّ مَنْ بَعْدُ ما ثابوا وما عَقِلوا
أنَّ المقاومةَ الشَّمّاءَ نعبدُها
بعد الإلهِ فطَوبى للأُلى حصلوا
على الشّهادة راموزاً فحسْبُهمو
أنْ باطنَ الأرضِ بالجوزاءِ قد وصلوا
عشرونَ عاماً وهذي البيدُ تعرفُهم
هيهاتِ هانوا فحاشى أو لنا خذلوا
شتّانَ يا ناسُ في هذي الحياةِ إذا
رحَّالَةَ الدَّهْرِ عن تاريخنا سألوا
بين الّذين ارتدوا فَرْوَ النَّعام ومَنْ
إلى الأعالي جثامينَ الفِدا حملوا
أولئك الغُرُّ مثلَ المُرْسَلين هُنا
أكارمُ الخلْقِ إنْ حلّوا وإنْ رحلوا
لا تسأَلِ الرِّيحَ عن آثارِهِمْ وكذا
لا تسألِ المَجْدَ عن مخزونِ ما فعلوا

أنا السيف

صَوْمٌ وحجٌّ وتَطْوافٌ ورَمْيُ حَصًى
في شِرْعَةِ الدِّين ما أدّوا وما عملوا

❖❖❖❖❖❖

بلادِيَ الوَعْدُ عَهْدي والحياةَ لها
تُهْدَى وتُهْدَى لها الأحشاءُ والمُقَلُ
ومن تُرابي مُحالٌ أن يضيعَ سُدىً
شِبْرٌ ومهما سلاطينُ الخَنَى غزلوا
. تِلالُ شِبْعا سنبقى في مزارِعها
وفي حَنَايا كَفَرْ شُوبا لنا رُسُلُ
يُسَوِّرونَ الودايا والهضابَ وما
تَحَيَّدَتْ عن ذُرانا الأَعْيُنُ النُّجُل
نبقى وتبقى قناديلُ الفِداءِ على
جباهِنا السُّمْرِ تَذْكُو ثُمَّ تشتعل
هُناكَ يزْهو بنا التَّاريخ ثانيةً
لِنُكْمِلَ النَّصْرَ حَيْثُ النَّصْرُ يَكْتَمِلُ

كفر رمان في 2005/5/9

حين ينكسر الصمت..

فاروق الحميد

أما كان لي خلف تلك الربى.. ضفتان
أما كان لي.. جنتان
أما كان لي موكب.. وقيان
وأشرعة.. وقلوع
وأرصفة.. ودموع
ولي كان في كل واد.. دخان
وفي كل ناد.. يدان
فكيف تذكرت.. بعد فوات الأوان
تذكرت شعبي المهان
وكل صروف الزمان
همت دمعتان
.. وقد سقط السنديان..

إلام أكابد حزن الشجر
وماذا أقول.. وقلبي انفطر
وكيف أطاعن خيل المنايا.. وسيفي انكسر
سوى أن أؤرخ حزني الأمر
وهبني نثرت على قبرها
كل هذي اللآلي.. وتلك الدرر
وأشعلت مملكة الليل
أرقت قلب الحجر
وصحت كطفل وحيد
أحاط به في الظلام الخطر
.. أترجع باسمة.. في سلال الثمر
وتورق في الياسمين

وتغمرني بالحنين..
.... وينكسر الصمت
ينكسر الصمت في أعين الساهرين
وتذكر أمي الشقية
أمي البهية
أن الحقول ملطخة بدم الكادحين
بأحلامنا من دموع.. وطين
وتذكر أمي الشقية
أمي البهية
كم داهمتنا صروف السنين
فلم نتجهم
ولم نتلعثم
ولم نحن للريح يوماً.. جبين..
اسمعيني،
اسمعيني.. أناديك يا جنة الأمهات
ويا أرقي المستحيلا
دعيني أقبل عينيك
خديك
كفيك
أبكي على ساعديك.. طويلاً
وأشكو الزمان الرديء
القميء
البخيلا
وحظي القليلا..
وأجهش بالدمع.. حتى تصير الدموع نخيلا
دعيني

أناديك جيلاً.. فجيلا
أناديك،
في صوتي المر.. طعم الشجن
أناديك،
باسم بلاد المجازر
باسم بلاد المحن
وباسم الشعوب
التي أثقلت بالخطوب.. وقد أثقلن
وباسم الشعوب
التي تتكاثر كالدود.. في دراسات الدمن
وباسم الشعوب
التي شربت علقم البؤس
دنا.. فدن..
دعيني إذن..
أهشم بوابة الفقر
أركل هذا الوثن
وأعول كالزمهرير:
. نموت.. نموت.. ويحيا الوطن
دعيني إذن
أجن.. أجن،
دعيني.. أجن..
أناديك باسم ضنى الأمهات
بكل الجهات
بكل اللغات
أناديك باسم المحبة
والذكريات العتاق

وباسم حجارة "جينين"
باسم جراح "العراق
أناديك..
يا دمعة في المآق
حرام عليك الفراق
حرام عليك الفراق..
أناديك يا جنة الأمهات:
. وداعا
وقد ذاب قلبي التياعا
أضاء الشوارع.. والذكريات..
أغذ خطاي.. إلى البحر
خلف النوارس
والبحر غاف
كآلهة لم تنم.. منذ ألف من السنوات
والبحر من فضة
ونحاس
وقات..
يمد بحكمته الريح للمبحرين
ويحنو على المركبات..
... وينكسر الصمت
ينكسر الصمت.. في قاطرات البكاء
وتشرق أمي الشقية
أمي البهية
بالدمع.. والكبرياء:
. أما زلت تنتظر المعجزات
وطير السماء

يحط على بيدر الشعب
يا للرخاء..
ويا للمحبة.. يا للإخاء..
تنادي على الناس:
. يا ناس، كل سيأكل
فاستبشروا بالأمل..
حملت لكم سمكا، وطيورا، وحلوى
ومناً، وسلوى..
كلوا. واشربوا..
واشكروا الله. عز وجل..
فلا أحد سوف يقتل
ولا أحد سوف يسحل
ولا أحد سوف يجتث كبد الشهيد
ويمضغه باشتهاء
ولا أحد سوف يشرب دم أخيه
يفقأ عينيه
يصمل أذنيه.. في "كربلاء"..
وينكسر الصمت
ينكسر الصمت..
قصف على بعد حرف من "الحضرة القادرية"
شب حريق أمام "ضريح الحسين"
دويٌّ انفجار
تحطّمُ حوامة.. ومجنزرتين
ونافورة من دم.. بين.. بين..
وأسئلة تتخبط:

حين ينكسر الصمت

. يا للسموات
أين سيمضي بموتاه.. أين
لقد غادرت
والصباح يبلل أثوابه مطر دافئ
وفراش من الثلج
حام على الوجنتين..
لكم من يشقى بظلمته
وهو يبحث عن موطئ القدمين
.. وأسند جثته غارقاً بالدموع
إلى حائط النهر..
لم ينطق النهر..
بل ظل يجري.. كعادته
هادئاً.. صامتاً..
يتقرى الملامح في الضفتين
للنهر سر تقدس
يمضي إلى منتهاه.. وقد أقفل الأذنين..
فلم يا ترى
عبرت كالحمامة "ورقاء"
لم تسأل الأفق عما جرى
ولم يا ترى
حومت في المساء
طيور البلاء
وأجفل ظبي الكرى
... وفر إلى تكلم الهضبة
وماذا أصاب المغني العجوز
الذي كان يشدو.. ويشدو
وقد صمت الآن.. كالخشبة
وماذا أصابك
حين تبدد وجه الضياء
وأقفل باب السماء
وأظلمت العتبه
أجنبي إذن،
أيها الهجمي
لماذا،
وقد جحظت مقلتاك
بصقت على المكتبة
.. عدوت،
كذئب،
رأى وجهه في المرايا..
أكنت تطارد زوبعة في البرايا
وتركض خلف صباك
الذي ضاع
بين القصائد
والحالمات الصبايا
وتهمس أمي الشقية
أمي البهية
وهي تفتش عن أمل.. في الزوايا:
. لعلي أراك
وقد جئت متشحاً بالرماد.. وجمر الحنايا
وقد لطخ الشيب شعرك بالثلج
وانهد وجهك
ذاك البريء

وأنت تقيء
على قارعات الخطايا
وأصبح شاهدة.. للرزايا..
أناديك،
ما عاد يجدي النداء
وقد أعولت صافرات الغياب
وأنشب في كبدي طائر الحزن ظفراً.. وناب
وحط على منزلي في المساء المبلل بالدمع
ذاك الغراب..
على شارع مقفل في السكينة
غادر ديانه.. والهضاب
قلاع من النور كانت هناك
سيوف.. وأقبية.. وحراب
وكان الصباح الفتي
يدق على كل باب..
لوى عنقه.. وادلهم
وأطرق بضع ثوان.. وغاب..
.. وينكسر الصمت
ينكسر الصمت،
يا لوعة الروح في أضلع الشعراء
ويا خيبة الفقراء..
وتذكر أمي الشقية
أمي البهية
أن يديها . وقد أقبل الضيف .
خبز.. وماء
وأن على شفتيها حداء

وينكسر الصمت
ينكسر الصمت،
يصرخ في الظلمة الجائعون:
. هذي الثمار، وتلك الغصون
ومائدة من دم.. وجنون..
وتذكر أمي الشقية
أمي البهية
حين أتى الله،
في يده الخبز،
كيف أحاط به السارقون
وتمر السنون..
وتهرم أمي
ولكنها.. لا تموت
يصير شذاها الخزامى
وأنفاسها الزيزفون
أراها مع القادمين
على أوجه المتعبين
على دفتر الذكريات الحزين
تداري انكسار العيون
وفي يدها،
صرة من.. شجون..
وتمر السنون
تمر السنون..
وتكبر أمي،
ولكنها لا تموت..
ففي بيتنا عنب بلدي.. وتوت

وفي بيتنا حلم حجري.. صموت
وفي بيتنا تستظل البيوت
وفي بيتنا
كتب تشرح الصمت للدارسين
تعلم أحفادنا القادمين
كيف نسوي الممالك طين
وكيف نسوي الممالك طين
نسوي الممالك طين،
.. وينتقض الملكوت...

104

أكثر من سوسنة

سامر فهد رضوان

من تراها تكونُ؟
أإنسيَّةٌ أم خرافيَّة الفلّ؟
ذاتُ الحليبينِ
حتّى أكذّبَ ما قالهُ الأصدقاءُ
وأبدأ منها
إلى نقطةٍ لا تضاهى
ولا يعرف النّهد إعرابَها.
هل تكون..؟
ولكنّني لن أسمّي،
ولن تعرفوا شكلها ومساحتَها،
طولُها ضرب قلبي
يساوي فرادتَها،
وأصابعها تجمعُ الوردَ،
تطرح ما في الوجود من الأقرباء
وتقسم عدلاً رغيفي،
إلى شارعين
يمرّان قصداً بمنزلها..
هكذا ابتدأ الشعرُ في حِمصَ قهوتها،
وتماماً
توقّعتُ أن ينحني صدرُها
لعناق قميصي،
ولكنّ صدري تحوّل إذ طوّقتْني
إلى نزهةٍ في فراشاتِ ذاك العناق
وغبنا عن الصّحو أكثرَ من سوسنة.

كنتُ أعرف طعم البناتِ
ورائحة الزّنجبيل
وتوت الخدود،
ولكنّني لم أذقْ مثل درّاقها،
فكأنّي ائتلافُ المساحات
في فسحةٍ لا أراها،
إذاً
سوف أطلقُ أجنحةَ النصّ
كي تستمدَّ الحروفُ صباها من الرّيح
لكنّني لن أُطيلَ الرّحيلَ
فلا بدّ منّي لكي نحتفلْ.
وهْيَ لا بدّ منها
لكي ترقصَ الأبجديَّة في عرسِنا.
ليتها عرفتْ.
كم أريد من الرّوحِ
حتّى أسوّي لها سفراً
لا إياب إلى قلبها بعده.
ليتها عرفتْ
كلّما اخترت نجماً لغرّتها في المساء
خبا بردى
والسّماءُ خلاسيّة النّور
في بؤبؤ الشّعرِ فيها
وفستانها يرتدي كوكباً
آهِ منْ سحرهِ
وكبارُ الكؤوس تدقّ بصحّتها
فلتكنْ حسرة في عيون المريدين

هذي ذراعي تخاصر إحساسها
وتقيم على شعرها
سبقاً لخيول دمي.
مرّة والمساءُ شهيدٌ
وشعري قاتلهُ
أخرجتْ أدونيسَ، وقالتْ:
أتفهمُ؟
قلت لنبكِ معاً
فحنيني إلى صهواتِ القرى
قد سباني من الوهم
والسيّر في طرقٍ لا تراني.
حبيبي تعال لنسكرَ!!
قلتُ:
اسبقيني إلى حانةٍ
عمّرتْها الأغاني لفيروزَ
كي نحتسي روحها،
فدخلنا،
هناك وجدنا كنارين،
أنثى وفارسها
يلعبان على غصن قنينةِ السُّكْرَ،
راقبت (امرأتي) جيداً
فرأيت الحنينَ يدثّرها.
قلتُ:
ماذا لو انقطعتْ كهرباءُ المكان؟
فهل سيضيء شرود العصافير فيها
شموعاً على الطاولة؟

يخرجُ البحرُ من سرّها
لعناق شبابي؟
ولكنَّها ربَّما غافلتْني،
وظلّت تفكّر بالطّيران إلى كوكب العمرِ
ماذا سأفعل؟
فالبرد أخرجني عن سكوني
كنارين كانا.
كنارين صرنا.
لعبنا معاً وقتها بالخراف
وأذكر أحصتْ ملايين منها.
وأذكر أنّي كنتُ أطير،
تطير معي،
والإنارة خافتة
والكؤوس تباشرُنا دفعة،
يألفُ الكأسُ أصحابَه بعد خمس
وفي ليلة العيد عشر
وفي الحبْ
أغدو ككأس للميائها.
أخبريني:
. لماذا يرى العاشقون وسائدهم كالإناث؟
. لأنّ الطّبيعة أكبرُ من نزهةٍ في اللّحافِ
وأكبرُ من شاعرٍ لا يُجيد صداقتها.
. بَيْدَ أنَّ الوسائدَ
تفعلُ ما يفعلُ النّهد حيناً!
. وحيناً... تكونُ كما المقصلة.
فخرجنا،

. تغنّي؟
. أغنّي
. لمنْ؟
. لشتاءٍ على صدر أمّي وصدري
. وصدري أنا؟!!!
. نحنُ فيه نغني
ضحكتُ
وقابلتُها بالقُبلْ
كان ثغري يميل إلى غرّةٍ
ما رأيت سواها
ويبحث فيها عن الدّفء قبل الوداع.
رأيتُ عيون الّذين يمرّون شاخصةً،
وأبو الفولِ يرمقنا فاحصاً،
ويصفّر كيما يهدّدنا،
بينما راح لحّام ذاك المكان
يعدّ لساطوره جثّتين.
هربنا
وأصوات ضحكتنا
تملأ الشّارع المستقرَّ
بنيران أرواحنا
. قبليني ليستسلم الفرسُ العربيُّ
. تماسكْ إذاً.
وغفوتُ بموقدةٍ
آه من حرّها،
وأفقتُ لأبكي
فقد كان قربي

وسادة نومي فقطْ..!!

على أبواب مصر

د. راتب سكر

(1)

هي "مصر" تدعوني
فأدخلها أميناً آمناً
القلب يسبقني إلى الأهرام
والروح التي خشعت
تصلي في شواطئ نيلها

(2)

صوتي وشاح سحابة شرقية
غطّت بترتيل دمشقي
هلالاً صاخباً
فمضى يطير على جناح
من سنا ترتيلها.

(3)

مرّت حشود من توهم خاطري
فمضيت أبحث في قوافلها
فربّ أخٍ
أضعت قميصه
في غيهب الجبّ البعيد
يردّ صرخة لهفتي ندماً
ويرجع في جناح سفينة سيارة
غطت رمال الأرض أقدامي
فتاهت في دروب رحيلها.

(4)

روحي تنادي "مجدليتها"
مطمئنة يباب توهمي
بوشاح طلعتها
وسحر ضيائها
قلبي ربيع أخضر اللفتات
تسكره دنان بهائها وفتونها
ما أطيب الأنوار
في أجراس عرس "جليلها"

(5)

ليت الندامى يسكبون كؤوسهم
ظمئت ضلوعي
لا ترى في أفقها طيناً يفسرها
ويكتب في الدفاتر
شوقها لمرادها
وحنينها لخليلها.

(6)

طال انتظاري
يا خليليّ اسكباها صرفة
ظمئت ضلوعي
لا ترى في أفقها طيناً
يواسيها
ويمنحها شفاء غليلها.

(7)

هذا المغني حادب بربابة
والقوس يسحب
في الدروب أنينها
صدحت هداها
في نشيد دليلها.

(8)

يراوغني الدليل
مضللا بربابة نفسي
فكم حارت خطاها
في قيود غبارها
كم جرّحت كفاً تساكنها
وكم ولغت بعتم الليل
في تضليلها

(9)

تاه المغني ساحباً أوتاره
يلهو على نغماتها وظنونها
والموج يضرب مركب الأشواق
حائرة على سجادة الأوهام
تغزلها بفيض جنونها
من لي بقنديل المنارة صاحباً
تاقت دياجي الروح
للأسرار في قنديلها

(10)

ترفّ على مياه النيل
أشواقي
ويأخذني حضور
من بهاء لا يبين
فأين أصحابي
أعين بهم مراكب صبوتي
لغد قريب
يكنز الأنوار في طرقي
ويبدل وفرةً
. رزقاً حلالاً طيباً .
بظلام عثرتها
وجدب قليلها.

(11)

هي "مصر"
تدعوني، فأدخلها
أميناً آمناً

تحنوٍ على صلصال روحي
متعباً بشجونه
وتظلّ ما يقسو الهجير به
من الكلمات في لغتي
بفيء حنانها ونخيلها.

(12)

هدلت على أبواب "مصر"
حمامة
رقت لها سحب العتاب
فطار يحملنا
على عربات ما باحت به
بهديلها

(13)

هي "مصر" تعرفني وأعرفها
بساتيني معلقة على أهرام "جيزتها"
ودمع العين منسكب بواديها
يهلّ صبابة
مع دفقة الأمواج
دافعة مراكب نيلها.

111

أمير العشق

عبد السلام المحاميد

((إلى غسان كنفاني... ينهض من موته ويكتب العنوان))

لغةٌ،...
ويدٌ،...
وبقايا جسد...
يكتبهُ النسيانْ
كان وحيداً...
إلا من زمنٍ...
يخضرُّ...
إذا ما حاصرهُ المنفى
يبكي منفرداً،...
يمسحُ دمعاً...
لوّنهُ النأي،...
وسيّجهُ الحرمانْ
كان أميراً للعشقِ،...
صديقاً...
لسكارى الليلِ المنفيين...
من الحبِّ،...
ومن أنفسهم...
فمشوا دون سماءٍ،...
أو أسماءٍ،...
أو ذكرى
فاحتضنوا الجرحَ،...
أو لغة...
ومكانْ
كان صديقاً للشعرِ...
يؤرّقهُ الحرفُ،...
وتبكيه الذكرى...
ذكرى حبٍّ،...
ذكرى دربٍ،...
ذكرى من رحلوا...
دون دمهم،...
أو ماتوا...
خلف حدود الوقتِ،...

وظلوا شهداءْ
كان شفيفاً...
يجرحهُ العطرُ...
يبدّدهُ عبقاً...
تجرحهُ امرأةٌ...
من حبقٍ...
تنضحُ ملء الدنيا...
حبّاً،...
وحنانْ
ذات مسارٍ...
حملتهُ الذكرى...
لأغانٍ...
عتّقها النأي،...
فراح يتمتمُ...
أشواقاً حرّى،...
ويعيدُ حكاياتٍ ضاعت...
في ملكوتِ القهرِ،...
فأنبتها الدمّ نخيلاً
يترامى...
رطباً،...
يرتلها الحرمانْ
يمشي الآن...
على سعفِ القلبِ،...
يترجمُ أشواقاً...
دون لغةٍ،...
ولسانْ
يبحثُ في دفترهِ...
عمّن ضاعوا...
في الأرضِ القبرِ،...
ولم يرووا قصّتهم...
للقادمِ من رحمِ الغيبِ،...
ومن لغةٍ أخرى...
تتقنُ فنَّ الموتِ،...
ويتقنها العصيانْ
ضاعوا...
في الأرضِ الموتِ...
فرادى،...
وجماعات
حملوا أفئدةً...
أدمنها الفقدُ،...
ونسوا دمهم...
في أصقاعِ الدنيا...
مسبيّاً...
لم يعرف
عرّافُ الزمنِ المنسيِّ...
عيونَهُمُ...
حين رآهم...
ذات مساءٍ...
يبتاعون دمَهمُ المسفوك...
هناك،...

ويرمون وجوهَهُمُ...
يبتاعون لغةً أخرى،...
ويداً أخرى،...
ولسانْ
كانوا أكبر،...
أكثر...
كانوا لغة الآتي،...
وبقايا أسئلةٍ...
يجهلها القادمُ...
من رحم الأحزانْ
كان وحيداً...
صار كثيراً...
بيدٍ أخرى،...
لغةٍ أخرى،...
ووجوهٍ أخرى،...
في أولِ سطرٍ
من دفترهِ...
كتب العنوانْ

* * *

نشيد الصمت

أحمد مشوَّل

لا تقل إنك تحبني
دع يدك مزروعة
في شعري
أو على ساعدي
وأصابعك
تلامس الغامض
من أنوثتي
حينئذ أصدق
أنك تحبني

* * *

كان الهواء يلامس
ظلاً يشابه ظلك
والأحلام تأكل وهماً
يغطي حزنك
ولم تكن تصدق
العراف أو تشتهي
نجومه العابرة
كان الحزن يطرد الليل
عن نهار وجهك
وكنت أكتب شعراً
يشابه الشعر
إلا أنه لا يصف حزنك
لا تقل أنك تحبني
دع يدك مزروعة
شجراً في صدري
أو على ساعدي
وأصابعك الحيرى
تلامس الغامض
من أنوثتي
حينئذ أصدق
أنك تحبني

نشيد الصمت

* * *

دع صمتك
يحدثني عن الصمت
في شغف الكلام
عيناك نجمتان
تجرحان الصمت
بأهداب الريح
وأنت تكتب على الماء
بالحجر صوتك
وكلما لامست أصابعي
وردة
أو غصناً يابساً
أورق خدك
وكان الصمت
يُفَتّش عن لغة
تشابه خصرك

* * *

لا تقل إنك تحبني
دع يدك مزروعة
شجراً في شعري
أو على ساعدي
وأصابعك
تلامس الغامض
من أنوثتي
حينئذ أصدق
أنك تحبني

* * *

دع صمتك يحدثني
عن طغاة الكلام
وعن التاج الورقي
واللغة النائمة
يحدثني عن الصمت
احتفاء بالكلام
وعن لغة الورد
في الدماء تسيل
بين دجلة
وعصافير الجليل
لا تقل أنه المستحيل
سقط بابل
ما بين طنجة
وعدن
والخليل
وسقطت شواطئ النيل
بين أنياب المغول

وأحذية التتار

وهذا التيار

يأخذنا

لمطاحن الجلالة

حيث عظامنا تصبح

ورداً أو سهاماً

لا تقل إنك تحبني

دع يدك مزروعة

شجراً في خصري

أو على ساعدي

وأصابعك الحيرى

تلامس الغامض

من أنوثتي

حينئذ أصدق

أنك تحبني

117

لحنٌ

ليندا عبد الباقي

سقَطَ الكلام
كما الصهيلْ لبيكَ.. يا حلماً
يسيُّجني
على عبقِ الزهور
وينحني
للهمسِ... يلهجُ ما تندى من وصالْ
مشغوفةٌ بالاشتعال
تشعُّ ذاكرتي
فتحرقُ بالورود والحمرِ.. أنفاسَ السؤال
شغفاً تردُّ ضفيرتي عمراً
يسرِّحها الزمان
تهوي عليك لكي تداعبَ
عصفها.
سكرى تفارقني مواسمُها
ويسكنُ في صقيعي
دفنُها
فهوت على أعتابها قُبَلُ اليمام
السحرُ شيءٌ من جنوني
يغزلُ التنهيدُ بسمَتَهُ
إذا ناحَ الهديلْ

قد يحرقُ الأشواقَ بالسأمِ الجميلْ
ورحتُ أنثرُ أمنياتِ الروحِ
ترفلُ فوقَ أعتابي
ويصفعني السكونْ.
ريحانةُ الوجدِ المندى
قد هوت قمحاً على سفحي
وتاهت ترتوي برحيقهِ
كالنحل يلسعُ نجمةَ الصبح المندى
حينَ تاهَ العاشقُ المزروعُ
بالآمال
بالليلِ الطويل
والجسمُ يجمعُ خافقيه
على المدى المجنون بالأسفارْ
ها قمتَ تصرخُ بالحنينِ وصوتُ
صوتِكَ في دروب الأحجياتِ
أمامَ أفواج العيونْ
ويفيقُ وردٌ ناسكٌ في خافقيه
روى تراتيلَ الودادْ
ويفلُّ لحناً من مسد
أوثقَ رموشَ العينِ

عند النظرةِ العصماءْ
عند الحروفِ الراسخاتِ
على مسارِ القلبِ... تهوي في أماسي البوحِ

رحيل

ظاهرة عالمية
يا شعوب الأرض المقهورين: أين حكاياتكم؟

د. فيحاء عبد الهادي

"لا ثقافة مكتفية بذاتها"

إدوارد سعيد

حين لبيت دعوة إلى دمشق، للمشاركة في ورشة تدريبية، بين 13 . 16 نيسان 2006، من تنظيم مجموعة "عائدون / سوريا، بالتعاون مع مجموعة "عائدون /لبنان"، حول "التاريخ الشفوي: مناهج وتقنيات بحث"، كنت أتطلع إلى اللقاء والتواصل مع المجموعة، التي تنظم هذه الدورة، "بقصدٍ تأهيل فريق عمل لمشروع التاريخ الشفوي، الذي ستبدأ به عائدون / سورية هذا العام، انطلاقاً من رؤيتها أن خطاب العودة، هو خطاب ثقافي وتربوي، مثلما هو خطاب سياسي وقانوني، فمن خلال هذا المشروع، تطمح "عائدون"، إلى المساهمة في توفير مادة لإنتاج الخطاب التربوي والثقافي، الذي سيدعم خطاب العودة ويغنيه".

كيف يمكن أن يدعم خطاب تربوي ثقافي خطاب العودة وكيف يمكن أن يغنيه؟ جالت الأسئلة في ذهني، أثناء التدريب، وأثناء لقائي الثري مع مجموعة الشابات والشباب، الذين يشاركون في أعمال الدورة بهمة وحماس بالغين.

وألحّ التساؤل وكبر، فآثرت أن أفتح باب النقاش حول خطابنا التربوي والثقافي: هل يسهم خطابنا الثقافي حالياً في دعم قضيتنا العادلة في التحرر والاستقلال؟ وما فائدة سرد حكاياتنا؟ هل تسلي فنجترّ آلامنا، ونبقى أسرى الماضي الجميل والواقع القاسي، أم تذكر فتبصرّنا، وتدفعنا إلى

تجاوز مرارة واقعنا، وصنع مستقبل أجمل؟ ولماذا يستبعد الفكر الاستعماري حكايات الشعوب المقهورة، ويدمر أرشيفاتها، ويشوه تاريخها؛ إن لم يكن واعياً لأهميتها وفعلها غير المباشر، في انتفاض المقهورين، وثورتهم على جلاديهم؟

لم دمّر المحتل الأمريكي متحف العراق وكنوزه الحضارية؟ ولم دمّر المحتل الإسرائيلي الأرشيف الفلسطيني في بيروت عام 1982م، ومحتويات وزارة الثقافة، والجهاز المركزي للإحصاء في رام الله عام 2002م؟ ألم يكن وعياً من المحتل بخطورة الخطاب الثقافي والحضاري، في مواجهة الاحتلال والقهر والتخلف؟!

وما الذي تضيفه حكاياتنا، في زمن بات يعلي من شأن القوة العسكرية، ويهمل قوة الشعوب وفكر الشعوب وروايات الشعوب؟ ما الذي تضيفه روايات جداتنا وأجدادنا وآبائنا وأمهاتنا، وأخواتنا وإخواننا، ما الذي تضيفه رواياتنا نحن، شهود الزمن المتردي والرديء؟ ولماذا تستبعد وتهمل؟

أعتقد أن تسجيلنا لروايات الناس العاديين، وشهاداتهم على ماضيهم وحاضرهم، يمكن أن يصنع أرشيفات غنية يمكن أن تفيد في التاريخ، وفي السياسة، وفي التعبئة وفي الإعلام، ناهيك عما يمكن أن تضيفه إلى الدراسات الإنسانية كلها. وفي وضعنا الفلسطيني المحدد؛ يمكن أن تضيف بعداً إنسانياً إلى خطاب العودة؛ الأمر الذي يجعله مفهوماً ومسوّغاً في العالم.

لقد أدركت مجموعة "عائدون"، خطورة تسجيل روايات اللاجئين لحكاياتهم وأهميتها،بعد أن لاحظت أن اللاجئين لم يتركوا أية أرشيفات يعتمد عليها، توثق تجاربهم، وتكون شاهداً على ما واجهوه من أحداث، من وجهة نظرهم، وليس نقلاً عنهم، مما يصادر آراءهم حيناً، ويشوه آراءهم حيناً آخر.

وقد انتبهت المجموعة إلى أهمية استخدام التقنيات الحديثة، في عملية التوثيق، حتى تكون الأرشيفات قابلة للاستخدام والحياة؛ الأمر الذي دعاها إلى إيلاء أهمية للتدريب العملي على استخدام التقنيات الحديثة في عملها. كما أكدت على طموحها في "المساهمة في إعادة كتابة تاريخ اللاجئين الفلسطينيين، بالاعتماد على رواياتهم الذاتية حول نكبتهم وظروف حياتهم، وتجميعها في أرشيف خاص، يكون مكملاً للأرشيف المكتوب، ويغطي النقص الذي فيه؛ الأمر الذي يوفر مادة للباحثين والمهتمين بقضية اللاجئين الفلسطينيين، لكتابة تاريخ النكبة وحياة المنفى، بناء على روايات أصحابها، وإغناء بعدي خطاب العودة الثقافي والتربوي".

* * * * *

حين ننظر خارجنا؛ لا نرى سوى ظلام دامس، وحين نستمع إلى نشرات الأخبار ونشاهد الفضائيات؛ يصيبنا الإحباط، ونحس أنه ليس أمامنا سوى الخنوع وطأطأة الرأس. أما حين ننظر في داخلنا؛ فسوف نرى ما يعبّر عن أعماق العالم، سوف نرى روحاً إنسانية توّاقة إلى الحرية.

وحين نتواصل مع مقهوري العالم؛ ندرك أهمية بلورة أفكارنا ورؤانا، وأهمية العمل المشترك لتحقيق آمالنا. وحين نسرد حكاياتنا، ونقرأ التاريخ بدقة ووعي؛ ندرك أن الاحتلال والاستعمار، ليسا

قدر الشعوب، كما ندرك أيضاً أن النصر ليس قدراً حتميّاً للشعوب التي لا تقرأ واقعها وتحدياته بدقة.

120

سعادة يومية

أمجد توفيق

استيقظ الصحفي سعيد المسعود في التاسعة صباحاً. كانت ثمة ابتسامة مرتسمة بوضوح على وجهه. ربما تكون بقايا حلم طريف لا يستطيع سعيد أن يستحضر صوره أو تفاصيله، لكنه يشعر على نحو مؤكد بأنه حلم جميل.

فكر: إن عدم قدرته على استعادة وقائع الحلم مناسبة للاستمتاع بالشعور الذي خلفه الحلم.. أي على شعور صاف بالمتعة.. شعور لا تثلمه تفاصيل غير ضرورية..

وحين نظر إلى ساعته، أدرك أن عليه أن يسرع، فأمامه حلاقة الذقن، والاغتسال، والإفطار، ثم الخروج للحاق بموعد الساعة العاشرة في جمعية ثقافية لحضور المؤتمر التأسيسي لحوار الحضارات والأديان..

السرعة المطلوبة: تمرين للنشاط، وبديل معقول لحركات سويدية اعتاد ممارستها كل صباح..

كان الحمام مظلماً، فقد غاب التيار الكهربائي منذ ليلة أمس، حين استطاع سعيد مشاهدة نصف فيلم على القناة الثانية من m.b.c. صحيح أن التيار لم يستمر سوى ساعة واحدة، لكن هذه الساعة وفرت له فرصة الاستمتاع بالفيلم الأمريكي، بل أكثر من ذلك، إنها حفزته لإكمال الفيلم على طريقته هو. أي أن يتخيل الأحداث والحوارات والنتائج التي ينتهي

إليها الفيلم، وكأنه قد شاهده كاملاً، وهي فرصة لا تتاح لكثيرين..

التيار الكهربائي لا يزال مقطوعاً، والحمام مظلم، لكن "سعيد" استطاع الاعتماد على حاسة اللمس في إكمال الحلاقة والاغتسال، وشعر براحة قوامها أن ثمة فرصة توفرت للتركيز على حاسة اللمس، وهي حاسة لا تنال التوقير الذي تستحقه إلا عند من ابتلاهم الله بالعمى، بسبب هيمنة الحواس الأخرى..

أفطر سعيد على عجل، وهو يدندن لحن أغنية قديمة تتحدث عن الزهور وجمالها، وقبل أن يغادر البيت لم ينس شعور المرح الذي منحه رذاذ قنينة العطر.. قال بسعادة واضحة وهو يودع أمه:

ـ استمتعي بوقتك أيتها الحبيبة..

في حديقة البيت الصغير، شعر أن جهود أمه في تنظيمها وتنظيفها لا تهدف إلا لإسعاده، ومن العار ألا يحس بالجمال الذي ينضح من كل نبتة وشجرة وغصن وزهرة..

الحديقة تداعب حواسه، وترسل رسائل لا يمكن أن يخطئ العقل في فهمها، وتفسير الجمال الحي النابض الذي تمنحه بكرم شديد، وصمت بليغ..

أمامه الآن خمس وعشرون دقيقة للوصول إلى موعده، وهو في الظرف العادي وقت مناسب تماماً. ما عليه سوى الانطلاق بسيارته ومرحه إلى الموعد..

قطع ما يقرب من كيلومتر واحد، حين شاهد صورة أضحكته كثيراً.. سيارات مسرعة تأتي من اتجاه خاطئ لتشكل سداً أمام السيارات التي تسلك الاتجاه الصحيح. أما الممر الآخر فهو خال تماماً من أية سيارة..

توقفت السيارات، وأطلقت منبهاتها احتجاجاً، وما هي سوى دقائق حتى أخذت تصعد الرصيف الأيمن للشارع، فضلاً عن المساحة الترابية التي تفصل بين ممر الذهاب والإياب أو ما يطلق عليه رجال المرور اسم الجزيرة الوسطية، في اتجاهات هدفها الخلاص بلا تصور مسبق أو معقول..

شبه سعيد الأمر بمجموعة من النمل الأسود الذي تسميه أمه النمل الفارسي، وقد سكبت عليه قنينة من النفط..

النمل يترنح، ويسلك اتجاهات متداخلة لا هدف لها سوى الخروج والابتعاد، والسيارات الآن في موقف مشابه..

كان جسده يهتز ضحكاً ومرحاً، وهو يشاهد الحالة ويستذكر صورة النمل.. بعد نصف

ساعة انطلقت السيارات مجدداً في طريقها. أما الوضع السابق الذي عانته، فلم يكن السبب أكثر من وقوف سيارات ومدرعات أميركية قطعت أحد الاتجاهات الرئيسة مما تسبب في ازدحام فشل السائقون في فهمه. أما سعيد فقد وفر له صورة مضحكة للغاية..

فتح جهاز الراديو في السيارة. كان المؤشر على إذاعة الـ b.b.c وثمة مراسل يوجز أحداث الأمس التي وقعت في الفلوجة.. أحداث يعرفها ولا مسوغ لإعادة الاستماع، فغيّر موقع المؤشر إلى إذاعة تبث أغنية ذات لحن راقص، فأخذت أصابعه تضرب المقود ضربات خفيفة متناسقة مع اللحن..

شعر سعيد وهو يستمع إلى كلمات الأغنية بمفارقة قوامها قدرة الملحن في منح لحن راقص لكلمات ذات مدلولات مغرقة في الظلم والتعاسة، رغبة في الضحك تباغته، ما لبثت أن تحولت الرغبة إلى تقدير لدور الملحن الذي استطاع أن يعطل فعل المدلولات الحزينة. إنه جهد فذ، ويقترب من محاولة إبطال مفعول قنبلة موقوتة. ولهذا السبب فكر: إن عليه مشاطرة الملحن والمغنية هذا الجهد عن طريق الاستماع، والضرب على مقود السيارة أو المنبه في بعض الأحيان..

اجتازت السيارة الجسر الذي يجتاز شارع المطار، ثم استدارات لسلوك الشارع نفسه متجهة إلى جسر الجادرية. لأن الجسر المعلق مغلق مما وفر للسائقين فرصة الانطلاق إلى طرق أخرى. صحيح أنها أطول، تستلزم وقتاً، لكنها توفر مشاهد جديدة وتغييراً على الإنسان الاستعداد له، وتقبله، بل الاستمتاع به، إذا ما فكر على نحو عصري مرح...

في شارع المطار، وأمام الجزء المجاور لحي العامل، قطعت الدبابات الأميركية الشارع إثر انفجار استهدف رتلاً من سياراتهم.

حدث الانفجار دون أن يسمع سعيد صوته، ومن الواضح أنه وقع في الفترة التي كان نائماً مع حلمه الجميل..

انحرفت السيارات نحو طرق ترابية، مما أثار زوبعة من غبار شوشت كثيراً على قدرته في رؤية واضحة، لكن نشاطه ومرحه جعلاه يجتاز مجموعة من السيارات، وهو يفكر في جمال الانطلاق من خطوط أسر السيارات في الشوارع المعبدة باتجاه خطوط جديدة مبتكرة توفر إمكانية ممارسة تجربة غير عادية..

سار في اتجاهات لم يكن يتصور يوماً أنه سيسلكها. انتهت هذه الاتجاهات إلى مدخل شارع جانبي يقود إلى جسر الجادرية.

هناك، أطلق صرخة فرح، وهو يخاطب نفسه: من يعقل أن ساعة من سير في المطبات والطرق غير المعبدة ستؤدي إلى نقطة لا تبعد سوى دقائق على سرعة اعتيادية في الشارع المعبد.. إنها تجربة تستحق أن نستخلص منها رواح الطرافة بدل قتلها بالتذمر. ثم ألم توفر هذه

الطرق فرصة فحص أداء السيارة، وقدرة محركها بطريقة مجانية ومفاجئة!؟

صعد إلى الجسر، وثمة انطلقت السيارة مسرعة لتصل بعد دقائق إلى جامعة بغداد، ثم استدار إلى اليمين سالكاً طريق السدة للتخلص من التقاطعات المزدحمة، فضلاً عن أن هذه الطريق على ضيقها، جميلة وممتعة في انحناءاتها وصعودها وهبوطها. إنها توفر قيادة رياضية مرحة للسيارة..

اجتاز سعيد النفق الذي يقع أسفل الجسر ذي الطبقتين، وسار في الاتجاه الذي يؤدي إلى موقع السفارة الأميركية القديم. فكر: على جمال هذا الموقع، فإن البناء قديم وصغير، ولا يليق بدولة كبرى، لذلك قد يكون الموقع الجديد انتقاماً مسوّغاً، لأنه موقع لا يستطيع أحد تقدير مساحته أو اتجاهاته..

في شارع ضيق لا يسع سيارتين تسيران في اتجاهين مختلفين، وجد سعيد نفسه محصوراً في اتجاه تسلكه ثلاث سيارات متجاورات، وتقابله ثلاث سيارات في الاتجاه المعاكس، فكيف الخلاص من اختناق مروري سببه انعدام الصبر، وضعت القدرة على التسامح والإحساس بالمتعة التي تحدثها المشاهد الجديدة!؟

لا أمل على الإطلاق في خلاص سريع. وليس على سعيد سوى التأمل، والتمسك بإحساسه بالسعادة والنشاط..

تذكر لقاء قديماً بصديق يلقب بالفرحان بعد أن تم إعفاؤه من رئاسة تحرير جريدة أسبوعية، وتعيين صديق آخر يلقب بالبكّاء في الموقع نفسه.. سأله:

ـ لماذا أخرجوك من الجريدة؟

أجاب الفرحان:

ـ الأسباب كثيرة، ولكنها لا تهمني في شيء. ما أقلقني وأثار شكوكي وحيرتي هي قدرتهم على استبدال الفرحان بالبكّاء..

حينها ضحكا معاً، وواصل سعيد:

ـ وما تفسير ذلك؟

أجاب الفرحان:

ـ أظنها مؤامرة على الشعب..

واستغرق في الضحك.

صوت إطلاقات، وصافرات سيارات الشرطة، ثم سيل من إطلاقات جديدة أسقطت أغصان

أشجار اليوكالبتوس على السيارات ثمة غصن طري سقط على مقدمة سيارة سعيد، التقطه، وفرك أوراقه، ففاحت رائحة عطر يستخدمه الصيادلة في علاج الرشح، وانسداد الأنف.. تأمل الغصن، وعبر وجه لم يفقد إشراقه ومرحه، أدرك أن الوصول إلى الموعد أمر مستحيل، لذا لا مسوّغ على الإطلاق لجعل القضية فاجعة. إنها فرصة لتأمل ما يحدث، والتمتع بمشاهدة ردود الأفعال حين يتصرف الإنسان بوحي من غرائزه لا أكثر.. بعد وقت، اكتشف سعيد أن رتلا مدرعاً من مركبات أميركية يجاوره تماماً، وقد توقف الرتل في انتظار المرور الذي لن يصح إلا بالمزيد من الرمي.. وشاهد رجلاً أميركياً لم يستطع تمييز رتبته العسكرية يسير بين السيارات حتى وقف بمواجهة سيارته. حدق في وجه سعيد ملياً، فبادله سعيد نظرات محايدة.. كان يفكر أن الرجل يعده عدواً أو مشروع عدو، وشعر بجمال أن يكتشف المرء ظنون شخص في مواجهته، ولا يعرف أو يتوقع هل هي علاقة مرشحة للانتهاء أم التطور؟ اعتاد عدم استعجال الأمور، فالأمور الحسنة أو السيئة ستحدث، وعندما يتم ذلك سيكون لكل حادث حديث.. أدار الرجل ظهره، وشرع يتفحص السيارة التي تقف أمام سيارة سعيد مباشرة.. كانت سيارة قديمة من نوع (فولفو) طراز السبعينيّات. بلا لوحة تسجيل، ولا تحمل إشارات ضوئية، وزجاجتها الخلفية محطمة.. حين انسحب العسكري الأميركي، وأخذ يتحدث عبر هاز لاسلكي يحمله، أدرك سعيد فجأة أن سيارة الفولفو فارغة، وليس ثمة سائق في داخلها.. في هذه اللحظة التقت عيناه بعيني الأميركي.. انسحب الأخير بعدها ليحمي نفسه بجسد المدرعة. أما سعيد فقد فهم أن السيارة التي أمامه قد تكون مفخخة، وهي مرشحة للانفجار في أي وقت..

الأميركي يحتمي بجسد المدرعة، وسعيد - إن حدث الانفجار - سيكون الجسد الأول المرشح للتلاشي..

مع ازدياد كثافة الرمي، أصيب الرتل الأميركي بالجنون. إنه يريد الخروج من المأزق، وهاهي سيارة مرشحة للانفجار... حاول سعيد الخروج من سيارته، والاحتماء بشيء ما، فاحتمال الانفجار أصبح مقروءاً في عيون الأميركيين وتصرفاتهم..

ولأن السيارة محشورة في صفوف شبه ملتصقة، عانى كثيراً. ذلك أن الفسحة التي تسمح بفتح الباب ضيقة للغاية..

على الرغم من كل ذلك، خرج سعيد، واحتمى بجذع سنديانة عجوز، هي ذات السنديانة التي أسقطت الإطلاقات أحد أغصانها على سيارته..

شعر بسعادة كبيرة قوامها إدراكه أن أي جسم أو كتلة منفجرة لا تستطيع اختراق الجذع السميك للسنديانة العملاقة..

سعادة يومية..

ضربت المدرعة الأميركية الكثير من السيارات، وأزاحت بعضها عنوة وسط صراخ سائقيها وركابها. كل ذلك شكل في ذهن سعيد مشهداً سينمائياً يحقق متعة أكيدة.. متعته في ندرته، ففي الألفية الثالثة: كم مدينة في العالم مرشحة لمشاهدة أحداث حقيقية غير خاضعة للتكرار أو للبدء والانتهاء حسب أوامر مفهومة!؟

ابتعدت السيارات الأميركية، وشكل مكانها السابق فراغاً لم تملأه أية سيارة أخرى، ذلك أن احتمال الانفجار بلغ أسماع السائقين جميعاً، فلم تكن ثمة إلا السيارة القديمة الفارغة وسيارة سعيد خلفها..

مع الانفجار الجزئي للاختناق المروري، تحركت السيارات، حينها تقدم رجل عجوز.. فتح باب السيارة القديمة.. أدار محركها، فسارت بهدوء ملتحقة بالسيارات أمامها..

ضحك سعيد وهو يضرب رأسه بجذع الشجرة، ولم يستطع الوصول إلى سيارته من شدة الإعياء الذي سببته نوبة الضحك مع تناغم ضحكات الآخرين، وإطلاق أبواق سياراتهم..

في استدارة منطقة المسبح، ضرب رأس سعيد الزجاجة الجانبية للسيارة، وهو يرى وهجاً ساطعاً أعقبه انفجار هائل رفع سيارة أميركية إلى ارتفاع يتجاوز قامة شجرة، وأسقطها على سيارة أخرى..

وسط الإرباك والانشداه اللذين حدثا، انحرف سعيد بسيارته إلى زقاق جانبي، وابتعد عن المكان الذي أصبح بعد دقائق من مغادرته ساحة لمعركة توجه فيها النيران إلى الأشخاص والسيارات الذين لم يكونوا أكثر من ضحية..

أما سبب الانفجار فلم يعرف إن كان عبوة ناسفة مزروعة على حافة الشارع فجرت عن بعد، أم أنها سيارة ملغمة..

وصل إلى الجمعية الثقافية بعد تأخير بلغ أكثر من ساعتين..

كان المؤتمر منتهياً، والضيوف يغادرون تباعاً..

وقف سعيد بجوار أحد أصدقائه، وسأله بمرح:

ـ كيف كان المؤتمر؟

ـ استمعت إلى الكثير من الكلمات، وإلى شخصيات تمثل طوائف مختلفة، وكان الجميع يكررون الكلمات نفسها تقريباً..

أي أنهم متفقون..

ـ تماماً..

ـ إذا لم تكن ثمة مشكلة، ويعلن الجميع اتفاقهم على الآراء نفسها، فلِم يعقد المؤتمر!؟

ـ ليوفروا لنا حواراً كهذا.. ولكن دعني أسألك، ما هذا الاحمرار على جبهتك وصدغك؟

ـ شجرة حمقاء لا تعرف قوانين السير ضربتني على جبهتي، وزجاجة معتوهة مثبتة على باب سيارتي الأيسر ضربتي في صدغي، ما الغريب؟

ـ أتقصد بأنك أحمق ومعتوه!؟

ـ هذا هو الاستنتاج السريع الخاطئ، أقول لك أن سرعتك لا تتيح لك النظر بأبعد من أرنبة أنفك.. هل أنت مستمع؟

ـ نعم، وأنت!؟

ـ استمتاعي جد كبير، وسعادتي جد عالية، لقد اكتشفت إن للزمن معنى جديداً قوامه منح كل لحظة فيه قيمة نادرة لا يعرفها إلا من يعيشها فعلاً..

ـ إذاً، فلنحتفل..

ـ نعم، الأمر يستحق الاحتفال..

ـ أظن أنك ساخر كبير..

ـ ظنونك استنتاج خاطئ آخر..

قبلة لأمي...
.. قبلة للتابوت

علي المزعل

- 1 -

لم يسبق لي أن رأيت والدي بمثل هذه الحال.....

فكلما زحف النهار قليلاً نحو المساء ازدادت ملامحه استنفاراً وترقباً.. تارةً ينظر إليّ بعينين زائغتين ثم يذرع المكان جيئةً وذهاباً، وتارةً ينتحي بأمي جانباً.. يتهامسان قليلاً ثم يرمقاني بنظرات سريعة، ويعودان للتشاغل بقضايا البيت اليومية وفي بعض الأحيان يصعد إلى سطح حجرتنا الوحيدة، اتبعه أقف إلى جانبه.. تطير عيناه في أفق المخيم الذي تداخلت بيوته الطينية الواطئة حتى غدا بيتاً واحداً، تقابلت نوافذه وتعرجت أزقته، حتى يخيّل إليك أن نهوض أي حجرة فيه لا يمكن أن يستمر دون الاتكاء، على الحجرة المجاورة..

وبين الفينة والأخرى يخرج لمقابلة بعض الشباب على مدخل البيت.. يتحدثون قليلاً، ثم ينصرف كل منهم في الاتجاه الذي جاء منه.

يدخل الحجرة مرة أخرى.. يعبُّ سيجارته بعمق شديد وترتكز عيناه في زاوية محددة.. كنت اعتقد أنه يتفحص شيئاً ما على الجدار لكني اكتشف فجأة أنه ينظر في الفراغ ليس

إلا.. وهذه الحالة من الاستنفار والترقب عكستها حركات أمي المتلاحقة.. كانت تدور في الحجرة كأنها تبحث عن شيء، وكلما نظرت في وجهي أشاحت سريعاً في اتجاه آخر...

الآن تكورت الشمس للمغيب وذابت خيوطها في قلب الليل القادم ببطء شديد، وبمرور الوقت نهضت أضواء النوافذ الضيقة، وهدأت حركات الأطفال في الأزقة وتلاشت جلبتهم حتى غابت تماماً في طيات البيوت، ولم يعد في فضاء المكان سوى وقع خطوات متباعدة بين الفينة والأخرى، وبعض أصوات الساهرين تنقلها رياح رطبة ولدت للتو من الأفق الغربي المفتوح، وثمة أصوات لمحركات متعبة تحاول ولوج الأزقة أو الخروج منها أو صراخ متقطع لدراجات نارية ترشق أضواؤها أطراف النوافذ وتغيب سريعاً في قلب المخيم، أو قهقهات فاجرة لشباب اعتادوا التسكع ليلاً. تظاهرت بالنوم باكراً على غير عادتي، وفي أعماقي سيل من أسئلة وتوقعات كنت انظر من تحت الغطاء إلى وجه أبي.. ملامحه تزداد استنفاراً يبدو وجهه نهراً من حنان حين ينظر إليّ، وكتلة من صخر حين ترتكز عيناه في فضاء آخر، وتتداخل ملامحه مع ملامح أمي حين يتهامسان، فكأن وجهيهما قد اشتقا من وجه واحد.. وفي كل الحالات ظل دائم النظر إلى ساعته الملتفة حول معصم أسمر تغطيه خصل ناعمة من شعر أسود فاحم.

وحين أوغل الليل نهضت أمي إلى صندوق خشبي كانت تطوي فوقه فراشنا.. أخرجت من عنقها مفتاح صغير مربوط بخيط من صوف أدارته قليلاً في قلب القفل الصدئ.. سمعت حركته بوضوح.. أخرجت أشياء كثيرة... حذاء مطاطي له ساق طويلة وبدلة فوتيك خضراء، وقلد عسكري أخضر، وبندقية كلاشنكوف وحقيبة مليئة بأشياء لا أعرفها، وكوفية جديدة، كان أبي يقف خلف فراشي تماماً.. كنت أتمنى أن أستدير نحوه لأرى ماذا سيفعل.. لكني خشيت أن يكشفا تناومي.. مرت لحظات فقط حتى رأيت والدي، وقد صار له شكل آخر تماماً.

صار له شكل المقاتل الذي يقف على بوابة المعركة، بدا شاباً قوياً جميلاً.. امتلأت عيناي بالدهشة وأنا أرى البندقية الناهضة على كتفه والكوفية الجديدة المخططة وقد غطت مساحة كبيرة من وجهه والحزام العسكري الأخضر، وقد طوق خصره النحيل... مشى خطوات داخل الحجرة.. استدار في المكان أكثر من مرة تهامس مرات عديدة مع أمي.. ثم وقف فوق رأسي.. جثا على ركبتيه.. أزاح الغطاء عن وجهي.. كادت أنفاسي المتسارعة أن تفضح تناومي.. تطامن قليلاً بعد أن وضع البندقية جانباً.. طبع قبلة فوق جبيني.. أحسست بأنفاسه ندية ساخنة تفيض بحنان غامر.. كرر القبلة مراراً ثم أعاد الغطاء فوق رأسي وقد تنهد بعمق شديد.. أحسست أن حرارة أنفاسه قد ملأت الكون من حولي.. كدت أن أبكي لكني تماسكت.. كانت أمي تقف إلى جانبه وقد اختنقت بدموعها وندت عنها حشرجات متلاحقة كمن يهم بالبكاء.. وقفت أمامه على باب الحجرة قال لها أشياء كثيرة لم أفهمها صار وجهاهما وجهاً واحداً.. طبع قبلات متلاحقة فوق وجنتيها، وكانت القبلة الأخيرة على جبينها الذي انحنى فوق صدره

وهو يرتجف ببكاء مكتوم.. يا إلهي.. هذه المرة الوحيدة في حياتي التي أرى والدي يقبل أمي بمثل هذا الحنان.. لم أكن أتصور أنه يفعل ذلك أصلاً كنت أتمنى أن يستمر المشهد طويلاً.. لكن صوت المحرك الذي توقف فجأة أمام البيت أنهى كل شيء دفعة واحدة.. خرج والدي مسرعاً..

وظلت أمي متسمرة في مكانها وهي تحاول رفع يدها التي لوحت تلويحة متعبة... واستدارت ببطء شديد نحو الداخل. ارتفع صوت المحرك من جديد، ثم بدأ ينوس شيئاً فشيئاً إلى أن غاب تماماً بعد زمن قصير ومع ذلك خيل إلي أني ما زلت أسمعه رغم مرور وقت على انطلاقه.

حاولت إزاحة الغطاء عن وجهي.. بدأت أشعر بالاختناق، ابتلت وسادتي بالعرق المتصبب من جبيني وبين شفتي ولدت مرارة الدموع التي انساحت رغماً عني.. وأنفاس والدي ما تزال تأكل وجهي.. لم يفعل ذلك من قبل؟!! كان يغيب كثيراً عن البيت لكنه في هذه المرة ترك في أعماقي مشاعر كثيرة لا أفهمها.. لكني بدأت أتلمسها وأنا أرقب أمي وقد غرقت في حالة من الشرود وهي تلتقط دموعها بأطراف ملفعها الأسود الباهت..

نظرت إلي طويلاً لاحظت حركة الغطاء فمسحت عينيها سريعاً وجلست فوق فراشها بعد أن علقت كوفية والدي وعقاله فوق مسمار صدئ في صدر الحجرة أطالت النظر إليهما.. ثم اضطجعت في فراشها وقد ندت عنها زفرة طويلة خيل إلي أنها شقت صدرها حتى وصل نداها إلى وجهي.. خيم صمت شديد من حولنا لم أعد أسمع إلا أنفاسها وضجيج جسدها المتقلب فوق الفراش.. خطر لي أن أنهض لأسألها عن كل شيء لكني ترددت في ذلك.. صار فراشي شوكاً لم أعد قادراً على الثبات، تقلبت كثيراً، مرة نحو اليمين فأرى كوفية والدي وعقاله على مسمار الجدار وجسد أمي يتلوى تحت غطاء رقيق، ومرة نحو الشمال فتضيع عيناي في فضاء النافذة المخنوقة بآخر خيوط الليل، وحين استقر على ظهري تأكل أخشاب السقف وجهي، فأضع الغطاء على رأسي من جديد، وقد توالدت في أعماقي مرارة الأسئلة التي أرقتني طوال الساعات الماضية..

وما إن أهدأ قليلاً حتى توقظني أنفاس أمي الممزوجة بحشرجات مقطعة استمرت حتى بزوغ الفجر الذي أطل من النافذة الطينية الضيقة ليكشف جسدين متكورين تحت غطاءين من القلق.. وما إن ازدادت مساحة الفجر حتى بدا فراش والدي خالياً إلا من أنفاس ساخنة ما تزال في المكان.

- 2 -

صباحاً كان وجه أمي يميل إلى صفرة بادية، وحول محجريها هالة من سواد شفيف يشي بقلق الليلة الفائتة وفي مآقيها بقايا دموع متجمدة تحاول إخفاءها بمشاغل البيت التي اعتادت

عليها..

استدارت في المكان مرات عديدة ثم أمسكت كوفية والدي المعلقة، وضعتها في إناء بلاستيكي.. سكبت فوقها الماء.. وغسلتها حتى عادت بيضاء ناصعة.. نفضتها بقوة بادية فتطاير رذاذ الماء حتى وصل وجهي، ثم نشرتها فوق حبل الغسيل المصنوع من شريط تلفون قديم.. رفرفت الكوفية مع ريح الصباح فبدت أطرافها كنورس يهم بالهبوط.. تلمستها جيداً دارت حولها، ثم انصرفت إلى أعمال البيت الأخرى كمن قرر الدخول في يوم جديد بعيداً عن هواجس الليل وقد ساعدها على ذلك دخول بعض النسوة اللاتي تجاذبن أطراف الحديث حول فناجين القهوة التي صنعتها أمي فوق موقد الغاز الصغير المركون في أرض الدار الضيقة وقد بدا لي أن ذيالاته قد تضاءلت إلى حد كبير وربما لن يكفينا حتى آخر النهار.

كانت الوجوه وحركات الأيدي والابتسامات الغائرة والأحاديث الهامسة تشي بهم مشترك للجميع.. حاولت التقاط أطراف الحديث وقراءة الملامح وتفسير حركات الأيدي.. لم أفهم شيئاً كل ما لاحظته أن وجوه النساء الجالسات أمامي الآن كوجه أمي تماماً صفرة وأرقاً وصبراً.

أدرت ظهري لهن، تشاغلت بكتاب كان بين يدي لكن عينيّ لم تستقرا لحظة واحدة فوق سطر من سطوره كل ما في ذاكرتي سؤال واحد فقط.. إلى أين ذهب والدي؟ ومتى سيعود؟.

ومع تكرار زيارات النسوة في الأيام اللاحقة توالد القلق من جديد وامتلأ وجه أمي أسئلة وترقباً وانتظاراً.. صارت تنهض مذعورة كلما أنَّ محرك في زقاقنا ولا سيما في الساعات المتأخرة من الليل، وصارت أكثر اهتماماً بالمذياع الترانزستر الصغير الذي أصبح رفيقاً لكل أهل المخيم منذ خروجنا.. وتكرر صعودها إلى سطح حجرتنا الطينية.. كانت ترقب الطرقات المؤدية إلى المخيم ثم تهبط وقد امتلأ وجهها بالحنين والخوف ومشاعرها تلك كانت تسكبها في عيني بنظرات سريعة متلاحقة فازداد حنيناً لوالدي وأعلو سطح الحجرة كما فعلت تماماً لأراقب الطرقات والأزقة وأنفاس الناس، وأصوات المحركات وكل العابرين في أفق المخيم.

-3-

صار نومي يقظة دائمة.. أضطجع، أغمض عيني، وربما أغفو قليلاً لكني في كل الحالات أسمع الدبيب مهما كان خافتاً، وألتقط الأصوات مهما كانت بعيدة الآن وجهي نحو النافذة التي بدأت تمتص خيوط الفجر المتدلية من أطراف السماء، ومن البيوت المجاورة تنبعث أصوات وهمهمات وصرير أبواب ونوافذ تبشر بالنهار وآذان الفجر يأتي مسربلاً بالندى وسكون الفجر

قبلة لأمي...

.. قبلة للتابوت

الله أكبر الله أكبر..

فتزداد الجلبة، وتتلاحق النحنحات، وتكبيرات الرجال العابرين إلى مسجد المخيم أو إلى أماكن العمل البعيدة، ومع نهوض الشمس استيقظ المخيم بكل من فيه على أبواق مدوية لسيارات الإسعاف وسيارات اللاندروفر التي التهمت الأزقة وتقاطرت من كل الاتجاهات نحو ساحة المخيم الرئيسية التي أصبحت خلال لحظات مليئة بالرجال والنساء، والأطفال، والبنادق والأعلام والصور ركضت أمي وركضت خلفها ظل باب الدار مفتوحاً خلفنا اخترقنا الجموع بصعوبة بالغة، كانت تركض مثل سهم من نار وقد جفت شفتاها وتباعدتا، وامتقع وجهها... أمسكت بثوبها خشية أن تضيع بين الجموع.. تفجر القلق والانتظار والترقب قوة خارقة.. صارت كطير جارح.. طارت أمي طرت خلفها.. لم أر وجهاً ولا قامة كل من حولي لم يعد يعنيني... المهم أن أظل ممسكاً بثوبها.. أن أطير معها.. أن أصل حيث تريد الوصول.. الساحة أمامنا كتلة من عيون ورؤوس وأجساد.. ومن أطرافها تدافعت نساء مثل أمي ورجال تجمدت أبصارهم فوق نعوش متجاورة على الأرض وقد لفت بأعلام زاهية والتصقت فوقها صور جميلة لأصحابها.. كانت صورة والدي أمامي تماماً.. كاد أن ينهض.. كانت عيونه تتجه نحوي تماماً.. صرخت أمي طار صراخها في الفضاء صدىً مدوياً مع صراخ النساء وتكبيرات الرجال جثث على ركبتيها.. طبعت قبلة على التابوت التصقت شفتاها بالعلم وظلت كذلك إلى أن تناهضت على أيدي نساء كن خلفها.. همدت.. تجمدت عيناها في اتجاه واحد فقط.. وتوقفت أهدابها عن الحركة نظرتُ في وجهها.. ثم اندفعتُ نحو أبي.. لأضع قبلةً على تابوته الذي كان ينزُّ دماً من إحدى زواياه..

طارت التوابيت والقبل والدموع المتحجرة إلى مقبرة المخيم وسط الرصاص والزغاريد والأعلام الخافقة وتعالت أصوات رخيمة لفتيات المخيم.

سبل عيونه ومد أيده يحنونه

وكان آخر ما رأيته حين هوى والدي إلى باطن الأرض آثار شفاهي وشفاه أمي على العلم الذي يلف أبي ويخيل إلى الآن وقد أصبحت كهلاً أن شفاه أمي ظلت عالقة بالعلم، ظلت عالقة بالتابوت.

وإن ندى شفاهي هو الذي أنبت الورود التي أراها الآن على قبر أبي كلما زرته في مقبرة المخيم.

امرأة ومدينة

زياد خداش

لا أطأ أرض هذه المدينة إلا وأتعرض للاختطاف، إلهي إنها الرؤيا نفسها: ثمّة امرأة تنتظرني هنا، قد تكون أتت وذهبت لأني، تأخرت عليها، بسبب الحواجز الإسرائيلية، قد تأتي بعد قليل، لأني وصلت مبكراً، قد تكون ميتة ومدفونة هنا، لأني تخليت عنها، قد تكون موجودة هنا، لكنها غاضبة ولا تريد رؤيتي لأني خذلتها ومت، قد تكون عقدت صفقة مع زقاق ضيّق من أزقة المدينة، فتبادلت معه الأدوار، تصبح هي زقاقاً تتدافع فيه عربات الباعة وأكتاف المؤمنين والجنود والعشاق، ويصبح هو امرأة، تفيض فيها أنهار الرغبات الهاربة، يشتاق هو إلى الرغبة، تشتاق هي إلى الذاكرة، في كل مرة أهبط فيها إلى القدس، ولا أدري لمَ أحس أن الطريق إلى القدس من رام الله يشبه طريقاً منحدراً؟ أحس أن القداسة ما هي إلا أخت الخطيئة، وأن المعابد والأديرة والطرق القديمة والأضرحة والمقامات لا تكتسب هيبتها ومعناها السماوي وعمقها إلا في حضور الأنثى، حولها أو فيها، وأن أنوثة النساء لا تتجدد ولا تتعمق وتزداد سحراً وغموضاً وظلالاً إلا في حضور الأسطورة أو المعبد، قبل الانتفاضة الثانية، كنت أذهب إلى القدس باستمرار، سائحاً في طرقها وتاريخها، أو زائراً لصديق مريض في مشفى أو طالباً في رحلة

مدرسية، في كل زيارة من هذه الزيارات القديمة، كنت أحدث أصدقائي عن شعور غريب يتلبّسني هناك: ثمّة كائن هنا ينتظرني، يحبني، سيأخذني من يدي ويطوف بي الشوارع والحواري، لو قسمت المدن الفلسطينية حسب درجة أنوثتها وذكورتها لكانت القدس سيدة أنوثة هذه المدن، فالهمس الذي ينز من الأسوار القديمة العالية، أضواء الكنائس الخافتة ليلاً في الماءات الصامتة، نعومة الأدراج، خطوات الزائرين المتأملة، دموع المؤمنين، أمام الأيقونات الموغلة في السكون، كل ذلك يضعني أمام امرأة من نوع خاص، امرأة سائلة مثل زمان ومتجمدة مثل مكان، أنا في القدس الآن، قبل قليل وصلت، قاطعاً طريقاً ترابياً بعيداً عن أعين الجنود، أتعرض لانخطاف جديد، لكنه غريب هذه المرة، بدأت أحس بالدوار الخفيف، أرض القدس ثقيلة تحتي، قدماي خفيفتان، هل بدأت أفقد الآن إحساسي الطبيعي بالأشياء، عند باب العامود، شعرت أني سألتقي بها بعد قليل، قالت لي أنها ستكون مع عائلتها الكبيرة، الأب والأم والجدة والجد والأخوة والأعمام والعمات، وإنها ستجد صعوبة في رؤيتي بسهولة، أمشي الآن في الأزقة، كأني أمشي فوق أجساد بشرية، خائفاً، محاذراً أن أدوس على ضحكة فارس من فرسان سالم اليبوسي، ملك يبوس أو على ذاكرة عظام ضحايا مجزرة يبوس التي قام بها المحتلون الفرس، لا أستطيع أن أنسى تلك الواقعة، فقد كنت أحد شهودها، اختبأت في مغارة قريبة من بركة ماميلا، قتل الفرس الآلاف من أخل يبوس، فقد فتحوا ثغرة في السور وهجموا على الناس أطفالاً ونساء ورجالاً، وثقت ذلك في مخطوط سيعثر عليه بعد آلاف السنين ذات ظهيرة كاتب فلسطيني من رام الله، خبأت المخطوط في ثنايا حجارة الغرفة الثانية من برج كنيسة قديمة تقع بالقرب من كنيسة القيامة، سيكتشفها الفلسطيني بينما كان يهم بتقبيل حبيبته، سيستغرب، من طرف قطعة قماش يطل من شق ضيق جداً بين حجرين كبيرين، سيشد القماشة وسيقرأ هو وحبيبته المذهولة: مخطوطة الراهب انديقوس سترايتوس 614 بعد الميلاد، سيصيب الرجل والمرأة ما يشبه الغيبوبة الوحشية وتختلط عليهما الأزمان، وتسيل الأماكن، من هما؟؟، يتعانقان، تعضه من عنقه، يعضها من إصبع يدها الصغير، فعلا ذلك حتى يصحو حاضرهما، بلا جدوى، فصحيا فجأة على بكاء قريب لرجل ما، هبطا من البرج، كان ارميا النبي حزيناً، يمشي ببطء نحو بيته، سألته الحبيبة: إلى أين يا نبينا الحزين؟؟ سأذهب إلى البيت يا ابنتي فلم يكترث أحد لنصائحي، لقد يئست من غباء قومي، قلت لهم لا تثوروا في وجه البابليين، فلم يستجيبوا بل سخروا مني واتهموني بالجبن، وهاهو نبوخذ نصر يسبي قومي وينفيهم إلى بابل، كنت معه قبل قليل وقد أطلق سراحي قائلاً لي: بئس قوم عصوا رسول بهم،

ما زلت أنتظر صديقتي هناك، هاتفتني قائلة: زياد ليس هناك إلا طريقة واحدة، هي أن تأتي مع صديقة لك لتنتشلني من أهلي، أقف الآن أمام آلاف الناس من قومي، أننا نحتفل ببناء يبوس وتخطيطها الجديد، أنا كاهن الرب الأعظم، اسمي ملكي صادق، ملك يبوس، لم أرق دم واحد يوماً، لم أغش امرأة قط، بعد الاحتفال سأجتمع مع إبراهيم، فهو في طريقه إلى مصر عبر يبوس، سأقدم له الحمر والخبز كهدايا، يبوس ستبقى محصنة أمام الأعداء، فقد بنيتها فوق أربع تلال: تل صهيون، وتل موريا، وتل بزيتا، وتل اوفل، على تل اوفل وقفت معها، كانت مندهشة من قرب أيادينا من السماء، صحت بأعلى صوتي: مدي يدك، إلى الأعلى، ألا تحسين بيد الله، كانت تتراكض بين مداخل الغرفة الرابعة والأخيرة في البرج كظبية مجنونة تطارد مفترسها، أخرجت آلة التصوير وصوّرت قبّة الصخرة، يبوس تحتنا، كنا نراقب جلسة في قلعة قريبة من البرج، ثلّة من قادة يبوس مجتمعين حول صخرة صغيرة، يناقشون فكرة إرسال رسول إلى فرعون مصر لينقذهم من غارات بني إسرائيل المتزايدة، على أرض كنعان، في سرير غيابي الأخير، ما زلت أنتظر موتي وأنتظرها، هي تعرف أني منذ شهرين في مشفى مار الياس القديم، مشفى المحتضرين، الذي يقع بالقرب من فندق نيوتردام، أمام باب الخليل، أعيش أيامي الأخيرة، بعد أن نهش السرطان كبدي، الصمت والخوف هما أميرا المكان في هذا المشفى، البارحة غاب رجل كان ينام بجانبي، عن الوجود بعد أسبوع من حضوره إلى هنا، لا أعرف متى سأغيب، لكني أعرف أني أحضرت إلى هنا تمهيداً لغياب قريب، لم يزرني أحد منذ أحضروني إلى هنا، حتى هي، المرأة التي سكنت ضلوعي، قالت إنها ستأتي، لكنها لم تفعل بعد، بشكل عام لا أحد يزور أحداً هنا. لا وجود لباقات ورود أو حلوى، أو أطفال يتحركون في الحديقة.

من الجنوب كان وادي حنوم يلمع بمائه المتدفق، من الشرق بدا وادي قدرون ناحلاً وحزيناً، أمسكت يدها وركضنا باتجاه باب الخلي، كنا نلهث، فقد هجم داوود على يبوس قاصداً احتلالها، أمامنا الآلاف من الناس يركضون، ثلاثون ألف مقاتل بقيادة ابن أخت داوود واسمه يوأب، يفتكون بالناس، ذبحاً وتشريداً، فرسان يبوس يقاومون بقوّة، لكن المعتدين تمكنوا من احتلال تل اوفل، المطل على قرية سلوام، أخذتنا أقدامنا المنهكة إلى عين روجل، النبع الوحيد الذي يستقي منه شعب يبوس، وفجأة رأينا مجموعة من المعتدين يهجمون على النبع، ويغلقونها، حتى يعطش الناس ويموتوا. في كنيسة القيامة، سألتها: أتشعرين برهبة في الكنيسة مثلي؟؟ أجابت بنعم، لم لا نشعر بذلك في أماكن العبادة الأخرى؟؟ أطرقت ولم تجب، بعد أيام ستتصل بي من مدينتها البعيدة، لتقول: فكرت في سؤالك، إن رسومات الجدران

في الكنائس تحكي قصصاً كثيرة، الصورة والحكاية، هنا الرهبة، أحنيت رأسها على كتفي، قبلت شفتيها بهدوء لص واثق من خلو الشقة من أهلها، ضغطت على نهدها فارتعشت، وفجأة دخلت هينة أم الملك قسطنطين، كان يحيط بها العشرات من الحراس الأشداء، ارتبكنا، من المفاجأة، لكن ابتسامة أم الملك طمأنتنا، سمعنها تسأل من معها: أين موضع الصليب: فأخبرها شخص اسمه الأسقف مقاريوس، إن اليهود أهالوا عليه التراب والزبل، فأمرت أمامنا بإحضار رجال الكهنوت، وطلبت منهم أن يرفعوا الزبل، ثم استخرجت بيدها ثلاثة من الخشبات، خشبة المسيح والخشبتين اللتين صلب عليها المسيح، وسألت الأسقف: أين خشبة المسيح؟؟؟ فأشار عليها بيده، وأمرت ببناء كنيسة القيامة على الموضع، رنّ هاتفي الخلوي، إنها هي، تقول لي: أنا قادمة إليك انتظرني، فقد هربت من أهلي، وهم الآن يبحثون عني، كنا نسير مع آلاف المسبيين مصفدين بالأغلال، كانت خائفة وكنت مرعوباً، إننا منفيون الآن إلى بابل مع أهلي وأهلها، ثمة رجل مجنون اسمه نبوخذ نصر يأخذنا إلى هناك، عقاباً لنا على انتفاضتنا ضده، وداعاً يا اور سالم، يا مدينة الحب والمجازر والتلال، نهبط الآن درج باب الخليل، دفؤها في بردي، تحمل في يديها سترتها السوداء، منديل أزرق حقيبة جلدية صغيرة، آلة تصوير، وتفاحة حمراء، ضعنا في الدروب، قادنا تلاميذ المدارس إلى طريق تقود إلى البرج، لا أحمل أنا سوى ارتباكي، جلسنا على مقهى شعبي، ذهل صاحب المقهى لوجود امرأة عربية جميلة في مكان مخصص فقط للرجال، أهدتني خاتماً، أهديتها قلماً، التقطنا صوراً لنا، على باب المقهى كان يقف رجل أشوري قاسي الملامح وغريب، إنه أحد محاربي جيش شلمنصر ملك آشور، القدس تحت احتلال جديد! صاحب المقهى يعتذر منا، يريد أن يغلق مقهاه، ويذهب إلى البيت، فستنشب معارك لمقاومة الآشوريين بعد قليل، يا الله! لا يمل الغزاة من غزو هذه المدينة؟ هاتف غزالتي يرن، إنهم أهلها: أين أنت يا مجنونة؟؟ نضحك ونركض في أزقة القدس، ما زالت انتظرها، وحدي في القدس، نصعد درجات البرج القديم، قال لنا الحارس: معكما فقط نصف ساعة، الدرجات لولبية وضيقة جداً، نسمع أثناء الصعود صوتاً يشبه محركات طائرة، تقلع للتو، أنه الريح،

أقول لها بينما هي صامتة تواصل الصعود اللولبي، حين نصل إلى سطح البرج، أتراجع إلى الخلف، أرتعب أنا من هول الارتفاع، تضحك هي وتتهمني بجبن، فأسرع إلى شفتيها، أحتمي بمنخفضاتها، في الغرفة الأولى، أنحني على نهدها، أخرجه ببطء مذعور، تشهق هي، فتعضني من عنقي، مرتين، نمشي باتجاه باب العمود، نفاجأ بأهلها، يتسوقون، نراهم ولا يروننا، تصعق هي وأهرب هنا، وبعد لحظات تمطر السماء بقوة، أنظر خلفي لأراها، فلا أراها فقد غطت المشهد

رؤوس وأكتاف كثيرة يزدحم بها الزقاق، سألني حارس البرج: أثناء خروجي: ما هذه الصخرة التي تحملها بين يديك؟؟ إنها إحدى صخور كثيرة سقطت أمامي من السور، أجبته استغرب الحارس، واصل أسئلته: لا تؤاخذني يا أستاذنا، بعض السياح قالوا إنك كنت تقبل جدران الغرف، وكنت تتحدث مع نفسك، لم أجبه، واصلت طريقِ إلى رام الله، هارباً من الجنود الآشوريين الذين يطاردونني منذ الصباح لأني لا أحمل تصريحاً للدخول إلى يبوس، بيدي خاتم فضي، على عنقي عضتان.

السبت(1)

د. نوفل نيوف

"تربة المعاصي الأمل... وتربة الطاعة المعرفة"
التستري

وعندئذ قلت لنفسي: إن الموت لا يعني الفناء. وأدركت أن يوم السبت لم يكن زمناً كان فناء. وصرخت بأعلى صوتي، ولم يسمعني أحد. ارتفع صداع رأسي، ولم أسمع أنا أيضاً. قلت:

ـ إن الموت لا يخيفني الآن.

وبصمت استدركت:

ـ الآن أم بعد قليل؟

وكان يوم السبت يمرّ جثّة مجرورة تحت هديل المطر. وصرخت بأعلى صوتي، ولم يسمعني الآخرون. وضغطت بكفي على الصدغين لأهدّئ الصداع، ولم أسمع شيئاً. وكانت ميرا بعيدة. كانت ميتة، تفكر بي وتتألم. وكنت ميتاً أفكر بها وأتألم. ونظرت إلى المساء المثقوب بأضواء العمارة المقابلة، وكان هديل المطر يردد أغنيته الرتيبة:

الموت لا يعني الفناء.

وكنت أصرخ وأفرد جناحي وأطير عالياً، فوق المطر، فوق الأضواء، وفوق السبت القتيل، ثم أنحدر ناسياً صداعي، وأتيقن أن السبت لم يكن زمناً. كان فناء، خواء، لا شيء. وميرا تسير لا أراها، تشعل شموع صدرها وتمارس لعبة تجريح القلب باللوعة والخيالات والأوهام. وأمشي وراءها مستضيئاً بشموعها، متجرعاً جروحها من بعيد. لا أعبأ بالصداع وأسير. "الشاة المذبوحة لا يؤثر فيها السلخ".

وأدرك جيداً أن الموت لا يؤلمني. ولا أخاف. وكنت أختنق بالوحدة، أشعر أنني بحاجة لأفيض بالدموع:

دموع التنفيس عن هذا الاختناق.

دموع الحرية التي تملأ صدري، إذ أفكر بسعادتي الأليمة!

سعادتي بأنني وحيد، أستطيع أن أهدر هذه الساعات، هذا العمر: صامتاً، صافياً، متفجراً في الأعماق.

وتلدغني الشكوك، فأتصور أن سمية كرهت حبي القوي لها فأهملتني. ولم يكن هجرها لي ناجماً عن غيرتي التي عذبتها طويلاً، فتخلت عني وتزوجت إبراهيم. ولكن سمية لا تهمني، ولم أفكر فيها منذ جعلتها تنتظرني ساعتين في مقهى "النوفرة" وحيدة، وأنا أمنيها عبر الهاتف بأنني مرغم على التأخير، وسأصل بعد قليل.

ولم أصل أبداً.

ولا فرق أخيراً بين الموت والفناء. هو السبت، ولا وجود له. فقد مرّ بارداً، شامتاً، خبيثاً، وأنا طريح الصداع.

وميرا لن تعود. وسيموت الأحد والاثنين... وأيام كثيرة.

لا يهمني العمر.

ويقرع الباب، ويرن جرس الهاتف بقسوة مزعجة، وأنا مسافر في الصداع. والمطر كفّ عن نقر النافذة. وميرا لا تسمعني. تعصر ألمها وتبحث عن الشمس. كم كانت تتأبّط ذراعي وتجبرني على السير معها في النهار غير عابئة بأحد أو بشيء. كانت تعجبني. ولا أستطيع أن أجزم بأنني كنت أحبها. شعور مضن يتأرجح على الخيط الفاصل بين الإعجاب والحب. ولكن ما من امرأة استعدتني وأطلقت جناحي مثل ميرا.

وكنت في الطائرة مسافراً من بيروت، وأمامي تمر سمية وميرا، تتقاطع طريقاهما فتتنحى إحداهما للأخرى في ممر الطائرة الضيق. وتكرران ذلك بصمت، بريبة، بابتسامة غامضة... وأفتح عيني كل مرة، فأنشد، أو أسمع، أو أقرأ على جدار بعيد:

ما لجرح بميت إيلام

ولكنه السبت، وأنا على قمة التاسعة مساء. والصداع كأس من نبيذ معتق فاسد، أتجرعه كما بعد سكر شديد. فراغ بين الجمعة والأحد، يطيب لي أن أقيم له قداساً. وأنا لا شيء تحلّق بين الطائرة فوق تضاريسٍ مديدة من جبال وسلاسل رملية جرداء. أسأل جارتي في المقعد: في أي سماء نحن؟ تتراجع قليلاً في جلستها، وأعرف أننا في أجواء إيران.

وسمية لم تلد لإبراهيم إلا البنات. وكان عذابها يزداد، وحسرته تتقد تحت ثقيل. فمن سيرث ما وراءه من أرزاق؟ وأنا لم أتزوج. وميرا بعيدة. ومر السبت قتيلاً، فناء، خواء. وقلت في نفسي: لو أن الطائرة تهبط بنا في طهران لالتقيت بسمية حتماً، وبمحض المصادفة بالتأكيد.

وناداني صوت، ثم أعاد النداء حتى تأكدت أنني المقصود، فما أحببت. وما رأيت أحداً يقترب مني أو يقتحم الباب. ومن النافذة تراءت عباءة بيضاء تخلف وراءها خيط دخان طويلاً في السماء. وترامى إلى سمعي جرس هاتف البيت، فتركته يرن بإزعاج. وراودتني أفكارٍ وخيالات. وألحت علي رغبة بأن أتناول القرآن، فلم أجد في الحقيبة إلا "آلام" و "ما ليس شيئاً" و"سرير الغريبة" و"البوسطجي" و"صحراء التتار". اختلطت العباءة بخيط الدخان بنسمة عطر "جادور" وأنا مسترخ في جلستي، فغفوت.

ولم أفلح في إقناع المحقق بأنني لم أكن عضواً في التنظيم، فصفعني ومسح الدم العالق على كفّه بقميصي الأبيض. وظلت المسافة تتسع بين الإله والوحش في الإنسان حتى انتصرت البهيمة... وكان ما لم يكن، ولم يكن شيء. وطارت العصافير، وبقيت الريح تصفر في وهاد الروح.

وكانوا حفاة، تنزف أقدامهم على حجارة الطريق، مخلّفة بقعاً حمراء تتمدّد وتجف. ثم تختفي الحجارة وأسمع صريرها وهي تتدحرج على السفح مع ماء يجرفني، ويداي الواهنتان تتشبثان بأعواد تتقصف وتجرحني، وأنجو معانقاً جذع سنديانة عظيمة سامقة، دونها هوة بلا قرار.

والروابي تطير إلى الوراء. ويوسف العظمة إلى جانبي، ببزته العسكرية ونياشينه، أترقب كيف سيودع طفلته الوحيدة قبيل رحيله إلى ميسلون.

وترفرف أشلاء السبت على حبل الغسيل الذي ما فتئت أمي ترممه كلما انقطع. وعلى جزء منه تقف ميرا، تمسح الدم عن وجه غيلان المصلوب، فيما يهبط المساء خلسة، ناعماً وكئيباً على جري عادته الأبدية في دمشق.

وظلت المسافة تتسع بين الإله والوحش في الإنسان حتى انتصرت البهيمة، و... ما لجرح بميت إيلام. وما لضعف الإنسان من حدود، ولا لقوة الأوهام من مثيل. وإذا انساق المرء مع وهم

أركبه الريح مسرعاً به إلى الموت أو الجريمة أو الجنون. والحقد يولد بسهولة، ويدفع في جميع الاتجاهات. فلا تغرد الليالي بعد الآن. لا يعود الصباح نافذة للتأمل والانتظار والرحيل إلى الله. وهذه الغيوم المتفرقة، المتوالدة، المتراكضة، المتداخلة لا تعود قصة عن الحب والصداقة، أو قراءة للغيب وبشرى بالجميل في قريب الأيام.

...وأوهام على جمر أشم رائحتها كالشواء. ويختلط السبت بالثلاثاء، والخميس بالأبد، والمطر بالأرق، والنوم بالديدان، وقلبي بغدير رقراق ينزف أنيناً وتأتأة في ضلوع الرخام. وكل أدار وجهه نحو الشمس الآخذة بالانطفاء في مهرجان الشفق. ولم يسعفني شيء. ولم يغادرني أحد. فقد كنت وحيداً كما في الرحم، كما في القبر، كما في الحياة. أدير وجهي إلى الله. لا أتلمس جثة السبت. لا أنتظر السفينة. لا أغادر الرصيف، ولا ينتهي إغراء الناي. وذؤابات الذكرى تغرقني في رمضاء الأرق، فأتعلق بقشة وينطفئ السبت، أنظر تحت قدمي وأتأرجح في دلو يغرف جفاف الصدى من الجب.

لا يتيم إلا الروح، ولا فراغ بحجم الضياع.

والشمس مرتدة إلى الشرق راية على صليب تنزّ منه رائحة نهار تتصدع أركانه وينحطم... والشمس ـ لا محالة ـ مرتدة إلى الشرق.

...ثم تنهض الوردة وتصدح الريح. وعبثاً تتلفت عقارب الساعة حولها بحثاً عن سبت تبدد في الطريق من الجمعة إلى النور.

وصوت المقرئ يرتل:

"ذرهم يأكلوا ويتمتعوا ويلههم الأمل فسوف يعلمون".

موسكو 2002

(1) إلى الصديق الأديب أحمد الخميسي.

* * *

العنقاء

محمد المنصور الشقحاء

- 1 -

صالح.. أكبر الأبناء عرف بصمته وغموضه، والقيم على مناشط والده الزراعية والتجارية، كما أنه كاتب رئيس المركز الذي اتخذ من القرية النائمة في حضن الصحراء وبين جبال بركانية تطامنت قممها حتى تتفجر ينابيع المياه وتكثر المزارع وأحراش المراعي مملكة خاصة، تزوج صالح ابنة عمه شيخ القبيلة التي تنتسب لها أسرته معيداً العلاقة المنقطعة داخل الأسرة إلى تلاحمها، بينما كانت زوجة والده الأخيرة تنمي حس المواجهة في أولادها الجيل الثالث في الأسرة لمقاومة سيطرة صالح على مقدرات العائلة.

بينما الجيل الثاني انشغل بتكوين ذاته بعيداً عن سطوة الأسرة وقيم الجماعة وبقي صالح ممثل الجيل الأول مكشوفاً أمام مطالب زوجات والده وحاجات إخوانه وأمهاتهم وقد تم تزويج شقيقته لقريب يقيم خارج القرية، كما أن زوجته لم تحمل رغم مرور عشر سنوات على اقترانه بها لم يترك خلالها عرافاً أو طبيباً وامتلأ المنزل بالرقى، وعوضت العقم بأن وجهته بمساعدة والدها إلى تولي مهام رئيسية خارج الأسرة وعند أهل القرية.

- 2 -

حسناء.. بدوية تعلمت من الصحراء حركتها وأخذت من الرمال اللون الذهبي ومن والدتها وأهل خيام الشعر من البدو الرحل بحثاً عن الماء والكلأ، كيف تزرع البهجة فيمن حولها

ولما توقف السماء عن إنزال المطر اقتربت الخيام من القرية وتوزع الرجال للعمل في المزارع والأسواق فالتحق والدها بالمزرعة الكبيرة التي يملكها والد صالح يشرف على طلمبات المياه ويوصل منتج المزرعة من الحليب والخضار للمنزل.

في حفل عشاء نهاية الشهر الذي معه يتم صرف رواتب العمال ومعرفة حاجات المزرعة التقى صالح حسناء؛ كانت تمرض والدتها، لفت نظره جمالها وطلب نقل المريضة إلى مستوصف القرية وهناك اقترب أكثر منها بعد قيام الطبيب بتحويل المريضة إلى المستشفى في الدودامي لمزيد من الفحوص.

وفي غداء خاص بمناسبة شفاء المريضة خطب صالح حسناء مما أغضب زوجته التي هجرة الدار ولم يعترض والده عندما عرف بالأمر، إنما شجعه وقدم له مساعدة جزلة أثناء حفل الزواج عبارة عن سكن مستقبل وتنازل له عن دخل محلات تجارية في سوق القرية.

لما حملت حسناء رحل صالح إلى مدينة الدوادمي حتى تكون بجوار المستشفى وترك القرية بما فيها للآخرين؛ ولحقت به زوجته الأولى بعد وفاة والدها وتقاتل أخوتها الذكور على التركة فكان أن قام صالح بطلب المساعدة من والده الذي دعمه مالياً حتى اشترى منزلاً واسعاً وعوضه عن المحلات التجارية في القرية بمبلغ مجز معه بدأ صالح تجارته الجديدة في مجال الأثاث المنزلي بناء على نصيحة والد حسناء.

- 3 -

أنا.. سهج تخلقت في بطن أمي بهدوء وسكينة، لم يغب يوماً صوت أبي عن سمعي حتى وأمي تفحص حملها في العيادة الخاصة بقسم النساء في مستشفى الدوادمي، وأنا في الثامنة من عمري توفيت والدتي.

عثرت عليها زوجة أبي ميتة في الفراش؛ كنت في المدرسة ووالدي مسافر إلى الرياض لعقد صفقة تجارية جديدة، زوجة أبي جاءت وأخذتني من المدرسة، والدي قطع رحلته؛ وعاد ارتبك الطبيب في تحديد الوفاة، وتأخر دفنها. تدخل جدي وبعض أفراد الأسرة فتوقف البحث عن أسباب الوفاة وتم دفن أمي في اليوم العاشر على وفاتها في مقبرة القرية.

تولت زوجة أبي شؤوني فكانت تنام في فراشي إذا سافر والدي. اعتدت أنفاسها والتصاق جسدها بجسدي. تتدخل في اختيار ملابسي وتتابع استذكاري للدروس وتحث والدي على إحضار معلمين لمساعدتي في تعديل درجاتي لبعض الدروس. كانت تسميني "علي" بسبب شعر رأسي القصير وشغبي الغلامي: تقبل والدي الأمر لرغبة في داخله لم تتحقق.

تباعدت زيارتي للقرية وكان جدي وإخوة أبي عند زيارتهم لنا يقيم لهم والدي حفلات

عشاء يدعو لها الجيران والأصدقاء، ولما ينصرف الضيوف يرتفع حوارهم فأعرف أن والدي لم يعد له مكان في الأسرة.

لما حصلت على الثانوية ولرغبتي في مواصلة التعليم قدم والدي أوراقي للجامعة في الرياض وفي جده، فكان أن قبلتني جامعة جدة في التخصص الذي أرغب بينما كان قبول جامعة الرياض في قسم آخر على ضوء درجات في بعض المواد.

أقنعت والدي بجامعة جدة وأن للطلاب المغتربين سكناً آمناً. جاء الفصل الدراسي الأول مرتبكاً، معه كثر تردد والدي إلى جدة، ومعها أغراه أحد تجار الأدوات المنزلية تعرف عليه بالشراكة. وفي حفل عشاء أقامه التاجر في منزله لوالدي للتعرف على بعض رجال الأعمال كان قرار والدي الانتقال إلى جدة.

داخل الجامعة مارست حقوقي كاملة بين الزميلات وهيئة التدريس وفي قاعات وممرات الكلية؛ في السكن بقيت أيام وحيدة حتى جاءت ميسون، سمراء ممتلئة تتعرى في الغرفة غير مبالية بوجودي؛ تفتح باب الحمام وأنا استحم بدعوى أخذ منشفتها أو معجون الأسنان.

انتقل والدي إلى جدة، وفي اليوم الثالث سافرت زوجته للقرية حتى تقنع أخوتها بإعطائها بعض النقود من تركة والدها لمساعدة أبي، أحضرنا خادمة وسائقاً يقوم بتوصيلي للجامعة. والدي شعر بالحرية أكثر فأخذ يفكر في مستقبلي، لم تنقطع زوجة والدي عن نومها في فراشي عندما يسافر والدي ولم تهمل مناداتي باسم "علي" عندما تراني ألبس بيجامة رجالية مخططة داخل المنزل وعند الخروج للسوق تكون أهم مشترياتي "بنطلونات جينز" و"شورتات" ألبسها عندما نقرر قضاء بعض الوقت في "شاليه" على البحر قام والدي وبعض أصدقائه باستئجاره للتنزه.

لما تخرجت في الجامعة جاء العمل معلمة في مدرسة قرية في جنوب جدة تبعد مئة كيلو متر؛ رفض والدي هذا الخيار، وأمام إصراري على العمل تمكن من تبديلها بمدرسة تبعد خمسة وأربعين كيلو في الشمال.

في المدرسة وفي الطريق الصباحي والمسائي اكتشفت أن "علي" ترسب في أعماقي وأنا أجد إحداهن تحتضن كفي في خلسة في مرافقتنا في السيارة، ولما قمت بزيارتها بسبب غيابها أخذتني إلى فرتها وهناك ضمتني طربة وهي تقبل عنقي ولما وقفنا حذاء المرآة أخذت تحدق في ثم زرعت قبلة طويلة على شفتي قطعها طرق الخادمة للباب تدعونا للشاي.

قال أبي ونحن في السيارة عائدين من المستشفى الذي ترقد فيه زوجته، أن شريكه عامر يرغب في الزواج مني؛ كانت المكاشفة متوقعة من أبي ولكن الوقت غير مناسب، فشريك أبي

يغرقني بالهدايا كما أنه يطري جمالي إذا قابلته في مناسباتنا الخاصة فوالدي يعتبره أحد أفراد الأسرة.

وتذكرت أنني عندما كنت في الثانوية أن زميله تقرب والدي، قالت في الفصل أني لقيطة بعد شجار على أمر يخص الأسرة، لم أناقش أبي حينها وبكيت في غرفتي وأنا أستعيد نظرات طالبات الفصل تأخرت في تبديل ملابسي وبين دموعي جاءت زوجة والدي؛ ضمتني إلى صدرها ومررت كفها على رأسي فأخذت أشكو لها اتهام قريبتي؛ قبلت جبيني وأغلقت فمي بكفها.

نسيت الأمر وأنا أتذكر ذلك وأبي يسألني رأي في طلب شريكه، وعلاقتنا المتوترة بأفراد الأسرة؛ فأبى ترك كل شيء يتفرغ لي ويتبع نجاحي وهاهو يسعى لتثبيت الأمان في ما تبقى من طريق.

جاء زواجي من شريك أبي فخماً وفي فندق فاخر في لندن جاءت ليلتنا الأولى مرهقة؛ وفي الليلة الثانية فجر خبي مكنوناتي الأنثوية بعد أن دفعني لمشاركته الشراب حتى نشعر بلحظة الأنس أكثر كما قال ونمتع تألق التواصل بفقدان العقل. وخلال تنقلنا لإزجاء الوقت والتنزه اعتدت شرب كأس من مسكر فاخر ينتقيه زوجي بعناية.

عرفت إن زوجة زوجي التي ترقد في المستشفى منذ عام توفيت ونحن في طريق عودتنا من رحلة شهر العسل؛ ولما وصلنا، كان ابنها الفتيان في منزل خالهم بعد هجرهم لمنزل والدهم، ومع الوقت اكتشف والدي أن ثروة شريكه مصدرها أموال زوجته المتوفاة وأن هناك قضية في المحاكم تطالب زوجي برد الأشياء التي استولى عليها.

- 4 -

السامري.. بعالمه الخاص وسياقاته المعرفية؛ همس في إذني باسمي السري "طيف" بينما كنت أتنقل كفراشة في أحد المتاجر، لاختار المناسب من القماش لتفصيله لحفل نهاية العام الدراسي بالمدرسة التي أعمل بها. جاء صوته يطري نوع القماش؛ حدقت فيه وأسدلت الخمار على وجهي. تبسم كانت بسمته تياراً كهربائياً سرت لذعته في جسدي؛ واتجه معي إلى قسم العطور اختار لي مجموعة من الروائح ثم ترك بطاقة تحمل اسمه ورقم هاتفه واختفى.

انشغلت بـ مرض والدي؛ ترقد البطاقة في حقيبة يدي وأنا أقف وحيدة أمام غرفة العناية الفائقة التي يرقد فيها والدي؛ زوجي مسافرة وزوجة أبي أصابها مرض والدي فمرضت، وتم ترقيدها في إحدى غرف المستشفى. في المنزل وأمام قلق الخادمتين على والدي برز الرقم أكثر؛ جاء صوته مطمئناً؛ عاتبني على تأخري في الاتصال؛ شكوت له مرض والدي فسكن قلقي.

زوجي أصبح وحيداً بسبب مرض والدي فهجر المتجر وحبس نفسه في غرفة بفناء المنزل؛

يدخن كثيراً ويتجرع مشروبه المسكر الذي لا أدري من أين يوفره؛ يراجع أوراقه وحساباته؛ كنت أجلس معه أقلب الأوراق وألطف ألمي بمشاركته الشراب كما هي عادتي منذ أول ليلة في زواجنا، ثم أدخل غرفتي للحديث بالهاتف مع سامر حتى موعد نومي.

بعد ثلاث سنوات مع القضاء والشرطة ووالدي في المستشفى تدخل اهل الخير بين زوجي وأقارب زوجته السابقة، وجرى حل المشكلة المالية؛ نصحنا الأطباء بنقل والدي للمنزل مع تجهيز غرفة طبية، وأعارنا المستشفى ممرضة للمتابعة؛ حضر بعض أخوة أبي للمعاينة وارتفع صوتهم فطردتهم زوجة أبي. وفي تلك الليلة نمت في فراشها وشعرت أن روحها الطيبة تطوقني.

في مساء يوم وبعد مكاشفة ليلية كنت أجلس مع سامر في مقعد على البحر الممتد أمامنا نلاحق موجه المتكسر على صخور الشاطئ ونلعق "الإيسكريم"؛ حديثه الحالم ينزعني من همومي؛ تقاسيم وجهه تزرع الأمان وهو يضم كفي بيده اليمنى، هجرني النوم فخرجت إلى الفناء؛ لم أجد زوجي في الغرفة جلست أقلب الأوراق المتناثرة على الأرض كشف حسابات البنك يفضح التلاعب في المستندات؛ شعرت بالتعب وعرفت أنه رحل؛ تركت كل شيء وعدت لغرفتي.

في منزل والدي المغلق بعد وفاته ورحيل زوجته إلى أهلها حتى يبت القضاء شكوى أخوة أبي لحصر نصيبه في الشركة ليتم توزيع الإرث؛ كان لقاء الحقيقة. مع غياب الشمس أوصلني السائق إلى السوق وجلست على مقعد انتظار في ساحة المحلات التجارية أتأمل تفاصيل المرتادين وأجمع تبعثري، ولما لمحته نهضت تخللت أصابعه أصابعي فتح باب السيارة ولما جلست اتجه للباب الآخر؛ طلبت منه الذهاب إلى منزل والدي. وقف في وسط غرفة الجلوس يتفحص المقاعد والستائر المسدلة، دخلت غرفتي القديمة تكومت العباءة على الأرض؛ وقفت أمام المرآة تعريت؛ نثرت شعري وأزلت الماكياج وحمرة شفتي بمنديل ورقي بللته بلعابي؛ أخرجت من خزانة الملابس قميصاً أحمر موشى بزهرات عباد الشمس الصفراء قصيراً غطى ردفي كنت أتجدد وأنا أستعيد ذاتي من خلال ذاكرتي.

خرجت من الغرفة امرأة أخرى فتح فمه مندهشاً؛ وقفت قبالته، نهض من مقعده؛ نزع غترته فتمددت على المقعد مع عقاله، طوقني بذراعيه قرب شفتيه من فمي؛ أندغم في داخلي؛ اختلط عرقنا مع تفجر رغائبنا المكتنزة منذ بدء الخليقة.

- 5 -

أمي من النور (هكذا عرفت) اعتادت التجول في أرجاء الأرض متمسكة بالتقاليد وطراز المعيشة الحرة التي معها يأنف الغجري العمل؛ فهي الحسناء التي باعت أخوتها الأربعة

للشيطان حتى تفوز بقلب حبيبها فكان موتها الغريب عندما انتقل بها والدي من فضاء القرية الرحب إلى المدينة لتعيش بين جدران الأسمنت مقيدة عندها فاضت روحها الراقدة لتعود إلى التحليق.

ومن هنا لم أجد أحداً من أقاربها حولي، ولما شعرت أني سيدة نفسي أتجول كما أشاء بعد انشغال زوجي بمشاكله مع أهل زوجته السابقة وأقارب والدي؛ حضر خال والدتي الخضر الذي أصل فضاء الحرية في فكري.

كنت مع ثلة من الصديقات نتناول العشاء في مطعم فندق أوراق النرجس الأربع وخرير الماء ينساب مع صوت الموسيقى متجاوزاً همس المرتادين، جاء يحمل دلة القهوة صب لي فنجاناً وترك مرافقاتي؛ أخذت أتبعه بنظري وهو ينتقل بين الطاولات حتى اختفى.

شيء في داخلي؛ تخلق معه توهمي وهو يغادر المطعم كحصان رافعاً ذيله متوفزاً، تركت الطاولة ولحقت به كان يجلس في صالة الاستقبال؛ نهض لما لمحني أمسك بكفي وسحبني إلى مكان منزو؛ أخرج من ثنايا ثوبه الفضفاض مظروفاً أبيض تركه على الطاولة؛ تحدث كثيراً عن أمي.

بناء على طلبه لم أفتح المظروف حتى ندخل دار والدي؛ في السيارة جلس بجواري في المقعد الخلفي رائحته شذية وثوبه الفضفاض حريري الملمس عقاله الأسود السميك يلمع كلما مررنا بقرب شعلة نور ووجهه المصبوغ بالحمرة متغضن بأخاديد الزمان، سبقني إلى الداخل ليشعل الضوء جلسنا متقابلين في غرفة الجلوس؛ روح أمي تحلق في فضاء الغرفة. أخرج المظروف من حقيبة يدي وفك الرباط؛ كان بداخله أوراق ثلاث؛ الأولى عقد زواج أمي، والثانية شهادة ميلادي، والثالثة وثيقة تملك لمنزل في حي فقير باسمي.

عرفت أنه يقيم في المنزل وطلب مني مرافقته حتى أعرف موقعه؛ أما شهادة ميلادي ووثيقة زواج والدي التي تحمل توقيع جدي. مستندات تدين أقارب والدي في إخراجهم مشهداً لم يبروا فيه قسمهم في المحكمة بحصر ورثة أبي في أخوته، وأنه مات ولم يخلف، وشهادة ميلادي تحدد موقعي في عشيرة أمي، وأني أصبحت ملكة جماعتنا التي تناثر أفرادها بسبب زواج والدتي من غريب؛ وحتى أضلل الأرواح الشريرة التي تلاحقهم.

148

نهاية اللعبة

محمد المسلاتي

.. اندفع الصوت منادياً: ـ

ـ ((.. هابيل، هابيل، انهض!)).

لم يتلقَّ جواباً..

كرر هاتفاً بأعلى صوته شارخاً صمت اللحظة..

ـ ((.. هابيل، فلتنهض، اللعبة انتهت!)).

فرك هابيل عينيه نصف المغمضتين..

تمطى حيث كان يرقد. أبعد ذرات تراب علقت بشعر صدره العاري.

وضع يده على رأسه. تحسس موضع الضربة. مرت أصابعه على آثار الجرح القديم..

بقايا دماء تجمدت عند نهاية منبت الشعر. ألم حاد ضغط على عروقه.

تأوه، تثاءب، قال بسؤال الدهشة: .

ـ ((.. قابيل، ما الذي حدث؟!)).

ـ ((.. لا شيء، لا شيء يذكر، فقط عليك أن تتحامل على نفسك وتقف.)) ـ

عادت يده تلامس مقدمة الرأس..

تساءل مرة أخرى: ـ

ـ ((.. إنني لا أفهم، بحق الرب ما الذي جرى؟!)).

ـ ((.. ليس ثمة ما يقال يا أخي، كنت نائماً نوماً عميقاً وصحوت! دع كل التفاصيل، انهض، انهض.)) ـ

تأمل المكان الذي حوله بعينين مستريبتين، متوجستين، تمتم بخفوت: ـ

ـ ((.. نائم!!)) ـ

ـ ((.. هذا ليس مهماً الآن، كل ما تفعله هو أن تتحرك لتغادر هذه الحفرة)) ـ قبض هابيل على حفنة تراب بين أصابعه، ذراها على صدره، متابعاً نزولها، قال مستغرباً: ـ

ـ ((.. من أين جاء هذا التراب العالق بي؟!)) ـ

ابتسم قابيل. رمى بصره نحو المساحات الشاسعة من الأرض، وقال: ـ

ـ ((.. كلنا من تراب!)) ـ

ـ ((.. لا تتهرب من سؤالي..)) ـ

ـ ((.. حسناً، لا تغضب يا أخي، هذا التراب مني.)) ـ

ـ ((.. منك!!)) ـ

ـ ((.. نعم! بعد أن اختلفنا تشاجرنا. ضربتك على رأسك ضربة قوية. فوقعت على الأرض، أغمي عليك. أردت أن أوقظك. لم تفق. أزعجني ما حدث. لم أدر ماذا أفعل بك..)) ـ

قاطعه هابيل: ـ

ـ ((.. أي حقد شحن قلبك يا أخي حتى فعلت ما فعلت؟!)) ـ

ـ ((.. لا أعلم كيف أقدمت على ذلك! لكنه حدث، صدقني، زحف الندم على قلبي، انزعجت كثيراً، ارتبكت عندما انفجر سائل أحمر من رأسك، وتدفق نحو الأرض، حاولت منعه من التسرب. فصبغ يدي. غدوت مثل أبله لا يعي ما يفعل وقفت واجماً، هذه الأرض الممتدة أمام أعيننا كانت الشاهد عما جرى!

ولكن، فلتنس كل ذلك! كل ما حدث كان مجرد لعبة!

لعبة ليس أكثر..)).

ـ ((.. أتمزح، تسببت لي في كل هذه الآلام، وتقول بكل بساطة، أية لعبة محزنة، أليمة هذه؟)) ـ

ـ ((.. ها أنت كما أنت، لم يحدث لك أي شيء!)) ـ

ـ ((.. وهذه الحفرة، عندما تشاجرنا لم يكن لها وجود! أهي جزء من اللعبة أيضاً؟!)) .

ـ ((.. ليس لدينا وقت! فلنذهب من هنا..)) ـ

ـ ((.. لن أغادر مكاني هذا حتى تخبرني عن كل شيء!)) ـ

ـ ((.. الوقت يمضي، الوالدان ينتظران أن نلحق بهما..)) ـ

ـ ((.. فلينتظرا، ولتقف كل اللحظات. أريد أن أعرف الحقيقة..)) ـ

ـ ((.. الوقت..)) .

ـ ((.. الوقت لا أهمية له بالنسبة إلي، ماذا عن هذه الحفرة، وهذا التراب؟!)) ـ

ـ ((.. لا مفر من الحديث إذن!)) ـ

ـ ((.. تكلم..)) ـ

ـ ((.. إنه الغراب!)) ـ

ـ ((.. ماذا ؟!)) ـ

ـ ((.. الغراب من أوحى إليّ بحفر هذه الحفرة، دلّني على دفنك في جوفها، لأخفيك بالتراب..)) ـ

ـ ((.. لا لست قاسياً، لولا هذه الحفرة لنهشت جسدك الطيور الجارحة. كانت تحوم فوق رأسينا أثناء عراكنا، تراقبنا بانتباه وحذر، وبمجرد سقوطك على الأرض رأيتها تحلق على مقربة منا..

شيء ما جذبها نحوك، ربما السائل الأحمر المنبثق منك..

فجأة!! أبصرت غراباً على مقربة منا ينبش في الأرض ليواري جثة غراب آخر!! كم كنت أبله، لم تخطر على بالي تلك الفكرة!!

لم أنتظر، سارعت أحفر حفرة بيدي هاتين، وواريت جسدك بالتراب..))

ـ ((.. أ فعلت كل هذا بي؟!)) .

ـ ((.. لو لم أفعل ما بقيت كما أنت حتى الآن! ها هو جسدك كامل لم يمس، ها أنت تنهض كأنك ولدت لتوك..)) .

دعك هابيل رأسه بشدة: ـ

ـ ((.. رأسي يكاد ينفجر، صداع عنيف، ضربتك تؤلمني..)) ـ

ـ ((.. فلتقف، هيا نذهب، واترك العتاب فيما بعد!)) ـ

رفع هابيل الجزء العلوي من جسده. مدّ بصره نحو البعيد. دهش، عندما هوى على الأرض لم يكن هناك شيء موجود، كانت الأرض آنذاك مجرد مساحات خالية تمتد على مرمى البصر،

لكن ما الذي يراه الآن!!

ما هذه الأنقاض المكدسة حولهما؟!

نظر إلى أخيه قابيل. سأله: ـ

ـ ((.. ما كل هذا؟!)) ـ

أشار بإصبعه ناحية الأنقاض..

أجابه قابيل: ـ

ـ ((.. دعك منها، لن تعنيك..)).

قال هابيل بإصرار وغضب: ـ

ـ ((.. كل ما فاتني يعنيني، أريد أن أعرف ما الذي جرى بعدي؟!)) ـ

ردّ قابيل باستخفاف: ـ

ـ ((.. لقد كانت جزءاً من اللعبة التي انتهت..)) ـ

بسط قابيل يده، تعلق بها هابيل، وقف مترنحاً، كاد يسقط، رفع رأسه إلى أعلى تأمل قرص الشمس المتوهج وسط السماء الزرقاء، تنفس تنفساً عميقاً. قال: ـ

ـ ((.. كم مضى على رقدتي هذه؟!)).

ـ ((.. زمن طويل..)) ـ

ـ ((.. تبدو لي أنها لحظات قصيرة..)) ـ

ـ ((.. أخيراً تمكنت من الوقوف!)) ـ

ـ ((.. دوار..)) ـ

ـ ((.. هيا، إذن!)) ـ

ـ ((.. لن أذهب معك)) ـ

ـ ((.. ماذا؟!)) ـ

ـ ((.. أنوي الذهاب إلى هناك..)).

ـ ((.. إلى أين؟)).

ـ ((.. حيث تلك الأنقاض..)) ـ

ـ ((.. لن تذهب.)).

ـ ((.. سأذهب.)) ـ

ـ ((.. إني أمنعك..)) ـ

ـ ((.. لن تمنعني..)).

ـ ((.. سأفعل..)).

ـ ((.. لماذا؟! ما السرّ الذي يكمن هناك؟)) ـ

ـ ((.. كل شيء انتهى!)).

ـ ((.. سوف أبدأ..)).

ـ ((ليس من مسوّغ يدفعك للذهاب إلى تلك الأنقاض، والخرائب..)).

ـ ((.. لن أتراجع.)) ـ

ـ ((.. لا جدوى! ستضيع وقتك.)) ـ

ـ ((.. الوقت، أي وقت أخاف عليه؟!)) ـ

ـ ((.. لا تعاند، فلننطلق بعيداً عن هذه الأنقاض، لم يعد هناك ما تكتشفه، كل الأشياء صارت ركاماً..)) ـ

ـ ((.. أودّ أن أعرف كل شيء بنفسي!)) ـ

ـ ((.. هذا جنون!!)) ـ

ـ ((.. وحدك عرفت الخفايا، أدركت ما لم أدركه، اكتشفت أموراً لم أكتشفها، قضيت زمني نائماً تحت التراب! والآن بعد أن حانت الفرصة، تبغي منعي، تقف حائلاً بين وبين رغبتي، اتركني، اتركني أمضي حيث أشاء..)) ـ

ـ ((.. صدقني يا أخي! أن ما عرفته مأساة، والذي أدركته في يقظتي كان كابوساً، اشتعلت الحرائق في قلبي، واحترقت كثيراً، نومك كان نعمة، أحسدك عليها الآن، ويقظتي كانت نقمة!

أنا من أسدى إليك جميلاً دون قصد!

جعلتك تنام نومة عميقة، فلم تدرك ما أدركت، ولم تتعرف على ما عرفت، وها أنت تستيقظ نقياً كطفل طاهر لم يتلوث بعد.)).

ـ ((.. سأذهب إلى هناك شئت أم أبيت..)).

ـ ((.. لا تكن أحمق!)) ـ

ـ ((.. دعني وشأني.)) ـ

استدار هابيل متجهاً نحو الأنقاض التي تتراءى له من بعيد متراكمة مثل جبال هائلة منهارة على أسافلها..

لحق به قابيل، أمسك ذراعيه. شدهما بقوة، صاح: ـ

ـ ((.. توقف..)).

انتشل ذراعيه، مضى مولياً له ظهره العاري..

قفز هابيل واثباً بخفة. صار في مواجهته تماماً. سدّ الطريق أمامه.

اشتعلت عينا هابيل. استجمع كل قوته. بدت ملامحه قاسية مخيفة، لمع جسده العاري

نهاية اللعبة..

تحت أشعة الشمس البازغة في منتصف السماء..

التقط حجراً ضخماً بين يديه..

زمجر نافثاً أنفاساً كثيفة..

من خلفها انبثق صوت واهن..

ـ ((.. لا تتقاتلا..)) ـ

قال قابيل لاهثاً: ـ

ـ ((.. إنه صوت أبينا..)).

إلاّ أن النداء وصل متأخراً. فلقد نزل هابيل بالحجر على رأس أخيه. قسمه شطرين. غمر الدم جسديهما. سقط قابيل على الأرض. ارتعش لحظات ثم همد الجسد وسط بركة دماء!

صرخ هابيل بأعلى صوته: ـ

ـ ((.. لن أحفر لك حفرة، لن أهيل عليك التراب، لن أردمك حتى لو قدمت غربان الدنيا كلها، سأتركك للطيور المتوحشة تنهش منك الجسد ولن تتبقى منك مضغة، ولن يكون لأثرك بقية)) ـ

حين رفع رأسه إلى أعلى كانت أسراب هائلة من الطيور الجارحة الضخمة تحوم فوق رأسيهما على ارتفاع منخفض، مسلطة أعينها المستديرة الحمراء صوب بقع الدم!!

ترك هابيل الجسد على الأرض غارقاً في دمائه..

انطلق راكضاً عكس الاتجاه القادم منه آدم وخلفه حواء..

صوت أبيه يلاحقه: ـ

ـ ((.. هابيل، هابيل، لا تمضِ إلى هناك! كل شيء قد انتهى..

لا جدوى، إنك لن تجد شيئاً..

عد يا بني..

اللعبة انتهت! لا تكرر بدايات الأشياء..)) ـ

تبدد الصوت عبر الفضاءات، والمساحات البعيدة..

تلاشى شبح هابيل بين الأنقاض..

أسراب الطيور المتوحشة حطت على الأرض دفعة واحدة..

حفيف أجنحتها حرّك الأتربة الساكنة..

تكومت الطيور في مكان واحد، تتزاحم على نهش جثة مغسولة بالدَم!!

ثم عمّ الصمت.

* * *

156

مع المسرحي فرحان بلبل

إن المسرحيين التجريبيين هجروا التراث كله.

حوار: سائر جهاد قاسم

نشعر بالغربة والوحشة لأننا وحدنا في هذا المجال

فرحان بلبل اسم من الأسماء اللامعة في فضاء المسرح السوري ويلقبونه بـ (شيخ المسرحيين) كاتب ومخرج مسرحي ويعد من أغزر كتاب المسرح السوري من مطلع السبعينيات وهو نموذجٌ للكاتب الذي يمتلك القدرة على التطور والحركة هدفه الأمثل الدفاع عن الإنسان وكرامته والالتزام بالطبقة العاملة وقضاياها ومشاكلها لهذا ارتبط اسم فرحان بلبل بفرقة المسرح العمالي في حمص فكانت كالشعلة المتقدة في ساحة المدينة.

وفي لحظة صَمَتت كل الأشياء من حولنا.. سنجد إجابتها في هذا الحوار مع الكاتب والمخرج

المسرحي فرحان بلبل.

❑ يقولون: ينبغي أولاً أن نصنع مجتمعاً جيداً. بعد ذلك يمكن أن نصنع مسرحاً جيداً. أنت ماذا تقول؟ وهل من قواعد وأسس تراها تسهم في النهوض بالمسرح لاسيما في سورية؟

❑❑**هذا القول الذي يربط وجود المسرح الجيد بالمجتمع الجيد ظاهرهُ صحيح وباطنه خاطئ. وأعتقد أن هذا القول ليس أكثر من حجة واهية نستر وراءها ضعف مسرحنا وكسل مسرحيينا. وهذا القول يعني أننا لا نملك هدفاً فكرياً وفنياً يسيران في اتجاه بناء مجتمع جيد. ولو كان المسرحيون يضعون في ذهنهم الدفاع عن الإنسان العربي والكرامة العربية وتخليص العرب من الذل والجوع والقهر، لكان مسرحنا العربي ولاسيما السوري على غير الشكل الذي هو عليه. وإذا أردت دليلاً على صحة ما أقول فانظر إلى العروض المسرحية التي تقدمها. فهي بين تفاهة المضمون والاهتمام بالشكلانية. فإذا اتجهت إلى ما يسمى الدفاع عن الإنسان العربي لم تزد عن كونها شعاراً يخفي وراءه الهروب من المشاكل الحقيقية للمواطن العربي أو الرغبة في إبعاده عنها تحت حجة الكوميديا. ألا تستغرب أن أكثر ما يقدمه المسرح التجاري يكاد يكون الوحيد الذي يتناول قضايا خطيرة كالحرية والدفاع عن الوطن؟**

إن المسرح لا ينتظر مجتمعاً يقدم إليه القوة والفاعلية. بل عليه هو أن يخلق القوة وان يقوم بواجبه في التخلص من التخلف الاجتماعي لبناء المجتمع الذي نحلم به. أليس هذا دور الأدب والفن عبر العصور؟

❑ هل تعتقد أنه من الممكن في الظروف الراهنة والصعبة أن نجعل الجمهور يحب المسرح في واقع سيطرت فيه وسائل الإعلام والفضائيات التي تقوم على فرض النماذج الغربية (الثقافة الاستهلاكية) وغيرها من البرامج الأخرى؟ فإذا كان كذلك، فما دورك أنت كمثقف؟

❑❑ **ليست المشكلة في الاقتداء بالنماذج الغربية فحسب، بل في انشغال الناس عامة بالتلفزيون الذي يتهم بأنه حل محل المسرح وكاد أن يتهمه.**

- ولد في مدينة حمص ـ سورية عام 1937
- بدأ يعمل في المسرح منذ عام 1968 كاتباً ومخرجاً وناقداً.
- أسهم في تأسيس (فرقة المسرح العمالي بحمص) عام 1973 وكان مديراً لها ومخرجاً فيه حتى الآن.
- أستاذ في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق منذ عام 1987.
- كتب 19 مسرحية أربع منها للأطفال. وقد قام بإعداد عدد كبير من النصوص الأجنبية والعربية لكي تناسب العروض المسرحية التي أخرجها.
- كتب كثيراً من الدراسات النقدية في الصحف والمجلات السورية والعربية وصدر لـه عدد من الكتب في النقد المسرحي.
- تم تكريمه في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام 1995 ضمن عشرة من أهم المسرحيين في العالم.
- كرمته مديرية الثقافة في حلب 1997
- كرمته نقابة الفنانين في مهرجان حمص المسرحي السادس عشر عام 2003.
- آ خر كتاب صدر لـه عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق (النص المسرحي.. الكلمة والفعل).

وعلى الرغم من كل الشغف الذي يتوجه به الناس إلى التلفزيون بأقنيته المتعددة وبرامجه المذهلة، فإنه لا يستطيع أن يقدم المتعة التي يقدمها المسرح. والدليل على ذلك أن المسرح لم تنقص قيمته في بلدان العالم. ولكن المسرح العربي نفسه هو الذي تخلى عن دوره في التواصل مع الجمهور. ثم صار المسرحيون يتهمون التلفزيون بأنه سرق الجمهور.

إن على المسرح ألا يخاف على نفسه من وسائل الاتصال الأخرى التي ستزداد في العقود التالية. وسوف يكون لكل واحدة من وسائل الاتصالات متعتها الخاصة التي لا تغني عن غيرها. على شرط أن يعرف المسرحيون كيف يتوجهون إلى الناس في عصرهم وفي آمالهم وأحلامهم وطرائقهم في المتعة. والطريقة التي تدار بها العملية المسرحية السورية والعربية أثبتت أنها لم تستطع حتى الآن أن تضع يدها على المفاتيح الفكرية والجمالية التي يمكنها أن تسترد الجمهور الضائع المتفلّت من بين أيديها. ولن تفعل ذلك إلا بالعودة إلى جوهر المسرح الذي قام عليه منذ نشأته حتى الآن. وهذا الجوهر يقوم على عنصرين هما الممثل والكلمة موضوعين في بوتقة العصر ومغلفين بذائقته الجمالية، وعندما نعرف كيف نقدم إلى الجمهور الممثلَ الصادق الانفعال في حيوية الخبرة، والكلمةَ التي تنغرز في نفوس الناس مغلفةً بالتقنيات التي وصل إليها المسرح، فسوف نرى الجمهور يقبل على المسرح لأنه سيقبل على فن لا يجد بديلاً له في الفنون الأخرى. وألخص ذلك كله بالقول: أيها المسرحيون لا تخافوا من التلفزيون. ولا تخافوا من النزعة الاستهلاكية التي يغرسها التلفزيون عبر جعل الحياة الغربية نموذجاً للحياة، وكلّ ما عليكم أن تفعلوه هو أن تفهموا جمهوركم جيداً وأن تخاطبوا قلبه وعقله. وسوف تجدونه ملبياً لدعوة المسرح الصادقة.

❑ هل أنشأتَ المسرح العمالي لهذا الغرض وهو حب الجمهور للمسرح؟ وهل اختلف الجمهور في الوقت الحالي عن قبل؟

❑❑ من يوم تأسس المسرح العمالي كانت غايته مناقشة أوضاع الناس ومشاكلهم وطموحاتهم ضمن التوجهات العامة للعرب في رغبتهم ببناء حياة حرة كريمة. ولهذا أقبل الناس عليه إقبالاً كثيفاً. وإذا حقق ذلك بمعرفته الدقيقة لطبيعة الجمهور وذائقته الجمالية، فإننا ندرك تماماً أن هذا الجمهور تغير اليوم تغيراً كبيراً في مشاكله التي يريد أن يراها على خشبة المسرح وفي الأشكال الفنية حتى نظل على صلة واسعة بالجمهور. وأهم مظاهر هذين الأمرين أن لا نقع في فخ الشكلانية التي يظن المسرحيون اليوم أنها وسيلة المسرح إلى قلوب الناس لأنها لن تكون إلا وسيلة إلى عينه فقط دون قلبه وعقله.

لكن محاولتنا هذه لن يكون لها جدوى إذا لم يكن لها شركاء في إدراك مهمة المسرح في هذا العصر. ولو نظرنا إلى واقع المسرح العمالي اليوم لوجدناه قد انتهى نهاية مؤسفة رغم وجود مهرجان سنوي له يقيمه الاتحاد العام لنقابات العمال. فهذا المهرجان لا تشترك فيه فرق مسرحية عمالية. بل يشتري كلّ اتحاد عمال محافظة عرضاً من عروض محافظته لليلة واحدة هي ليلة المشاركة في المهرجان. وبذلك لم يعد للمسرح العمالي هوية واضحة أو سمات خاصة به كما كان حالة من قبل. وإذا كنا ما نزال نحاول المحافظة على هوية المسرح العمالي ضمن وسائل تطويره، فإننا نشعر بالغربة والوحشة لأننا وحدنا في هذا المجال. وبعد أن كنا نشكل مع الفرق المسرحية العمالية الأخرى

جبهة متينة يشد كلّ منها أزرَ الأخرى بحيث يشكل الجميع حركة مسرحية قوية ضمن تيار المسرح السوري، فإننا اليوم ضائعون في خارطة المسرح السوري التي أصابها هي أيضاً ما أصابها من ضياع الأهداف.

❑هل فكرتم في إقامة ورشة للكتابة المسرحية بالاستفادة من النصوص الروائية والقصصية العربية بالذات بعد أن تعَد وتُهيّأ للمسرح؟ وهل من حيز خصصته للكتاب الشباب؟

❑❑ هذا السؤال يضم سؤالين:

أولهما يتعلق بإقامة ورشة للكتابة المسرحية. وتبدو هذه الورشة ضرورية في كل مدينة من المدن السورية لأن الكتاب المسرحيين الشباب ـ من خلال عشرات النصوص التي قرأتها في السنوات القليلة الماضية ـ ينقصهم معرفة أركان الدراما بشكل معمق. فهم يحسون إحساساً صحيحاً بنبض العصر الذي يعيشونه. وتجد لديهم الجرأة في طرح أفكارهم ورؤاهم الغنية والمتنوعة. ويمكن القول إن الشعور الذي يصبغ مسرحياتهم هو الغضب من الواقع الذي يعيشه العربي. لكن هذه الأفكار وتلك المشاعر لا توضع في قالب درامي هو الذي يجعل من النص المسرحي مادة قابلة للحياة فوق خشبة المسرح، ويجعله أهلاً لاعتباره جزءاً من الأدب العربي.

من هنا تظهر الحاجة إلى إقامة ورشات يشرف على كل منها متخصص بالنقد الدرامي. فمن خلالها يغوص الكتاب الشباب في الأساليب الدرامية من ناحية، وتتم مناقشتهم فيما يكتبون من ناحية ثانية. ولا يمكن أن يتم ذلك إلا في المؤسسات الثقافية الرسمية وغير الرسمية كالمراكز الثقافية والأندية الفنية.

وتظهر الحاجة إلى هذه الورشات أكثر في نصوص مسرح الأطفال. فثمة (هجوم) من الكتاب الشباب على الكتابة للأطفال. وقد قرأت خلال السنوات الماضية أكثر من مائة نص للأطفال. والنصوص التي تمتلك قدراً مقبولاً من فن الكتابة للأطفال قليلة جداً. ويا ليت الكتاب الشباب يدركون أن كتابة النص المسرحي الطفلي أصعب وأرهف من الكتابة للكبار. ولعل من المفيد للهاجمين على كتابة مسرح الأطفال أن يكونوا مربين وفنانين وأدباء ومثقفين في وقت واحد، وأن الكتابة للأطفال أشبه بالسير على حد السيف.

والثاني يتعلق بإعطاء حيز للكتاب الشباب. وهذا يعني أن يتاح لنصوص الكتاب الشباب أن تظهر وأن تحتل مكانتها في حركة الأدب والمسرح المعاصرة. وهذا الأمر يتعلق أيضاً بالمؤسسات الرسمية التي تقدر وحدها على إعطاء أدب الشباب مكانته وتتيح لـه أن يظهر. وفيما يخصني فسوف أطلب من وزارة الثقافة أن تسمح لمجلة (الحياة المسرحية) بإقامة مسابقة سنوية للنصوص المسرحية الشابة على مستوى سورية. وسوف أطلب منها أن تخصص جائزة مجزية للنصوص الثلاثة الفائزة، وأن تنشرها ضمن مطبوعات وزارة الثقافة.

رغم ذلك أقول إن النص المسرحي القوي لا يحتاج إلى أن يظهره أحد. فسوف يفرض نفسه إذا امتلك الموضوع المعاصر القوي والبناء الدرامي القوي.

❑ ما موقع المسرح العربي في زمن الحداثة وما بعد الحداثة فنياً وفكرياً؟ وهل استطاع هذا المسرح أن يعزز ارتباط الإنسان العربي بتراثه؟

❑❑ مصطلح (الحداثة) غالباً ما يربطه الدارسون بالشعر. وقليلا ما يتم الحديث عن الحداثة في

المسرح أو الرواية علماً بأن التيارات الفنية تجتاح عادة كل أنواع الفن والأدب. ولعل النقاد يتجنبون الحديث عن الحداثة في المسرح ويفيضون في الحديث عنها في الشعر لأن الشعر قول يمكن استكناه الحداثة فيه. أما المسرح فقول مركب يصعب استكشاف الحداثة فيه، وفعلٌ يحار الدارس كيف يمكن أن يكون متصفاً بالحداثة. وهذا الفعل قد يكون أهم من القول.

وإذا قلنا إن الحداثة في أبسط وأوضح تعريف لها (هي التمرد على القديم لتقديم أسلوب جديد)، وجدنا أن الحداثة في المسرح تناولت ركنيه وهما القول والفعل. وتجلى هذا التمرد في (المسرح التجريبي الحديث). والتجريبي هذا هو غير التجريب المسرحي الذي بدأ منذ بداية القرن العشرين والذي اشترك فيه عدد كبير من الفنانين والأدباء لم يكن بريخت وبيكيت آخرهم. وتجريب هؤلاء انصب على تكسير جوانب العرض المسرحي المتكامل الذي وضع أركانه ستانسلافسكي. بعد أن أوصل الكتابُ النص المسرحي إلى اكمل أشكال بنائه فيما سمي (الدراما الحديثة).

وقد جاء التجريبيون بعد هذا الاكتمال ليثوروا على (العرض المسرحي المتكامل) في الإخراج، وعلى (الشكل الدرامي المتكامل) في النص.

فجأة ومع بداية تسعينيات القرن العشرين ظهر تجريب جديد لا علاقة لـه بكل التجارب التي انصبت على أسلوب ستانسلافسكي في العرض المسرحي وعلى (الحبكة المتقنة) في الكتابة. وقام هذا التجريب على تحطيم النص والاستغناء عنه وعلى استبداله بمادة كلامية أشبه بالسيناريو التلفزيوني. كما قام على تعامل جديد مع الممثل وأدوات العرض المسرحي الأخرى. وكان هذا النوع من التمرد تمرداً في الوقت نفسه على التجريب السابق عليه. وكان هذا النوع هو الحداثة بعينها في المسرح. وهو الذي سميناه (المسرح التجريبي الحديث) وقد تعرضت لهذا النوع في كتابي (المسرح التجريبي الحديث عالمياً وعربياً).

إن هذا النوع المسرحي قوامه الفكري هو التعبير عن عزلة الإنسان في ظل العولمة الطاغية التي طحنت البشرية تحت نيرها. ومن هنا كان مقطوعاً عن التراث العربي كما هو مقطوع عن تراث أية أمة من الأمم التي نحت نحو المسرح التجريبي. بل إن هذا النوع من المسرح مقطوع عن التراث المسرحي العربي الذي يعتبر أباً للمسرح الحديث. ولا غرابة في ذلك فهو مسرح الناقمين المتمردين. وإذا كان مسرحيو مرحلة سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين قد استخدموا التراث للتعبير عن تمردهم على الأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة يومذاك، فإن المسرحيين التجريبيين هجروا التراث كله.

❑المسرح يجتذب المبدعين شهود عصرهم عندما يكون ثمة إيمان مذهبي أو سياسي يجعل صوت الشاعر الدرامي يعلو ويستقطب حولـه الجمهور الذي يحمل الأمل نفسه، فهل ثمة أعمال مسرحية اليوم نجدها شاهدة على عصرها؟

❑❑ لا يمكن للفن والأدب إلا أن يكونا شاهداً على العصر سواء كانا في حال الصعود أم في حال الهبوط. ففي سبعينيات القرن العشرين وما سبقها وما تلاها، كان المسرح ترجماناً لحالة الطموح العربي نحو مجموعة من الأهداف الوطنية والاجتماعية. فلما تراجع العرب عن هذه الأهداف تخلى المسرح عنها. وبذلك ظل ترجماناً لعصره وشاهداً على الاتجاهات النفسية والفكرية للعرب.

لكن الفن والأدب لا يكونان شاهدين على العصر إذا

كانا استجابة للواقع فقط. بل يكونان الشاهد الحقيقية إذا كانا قادرين على استشراف المستقبل الذي سيولد من رحم الحاضر. وهذا ما وجدناه في جميع الآثار العظيمة عبر التاريخ. وتوجهما المعبر عن هذه الحالة هو الذي يحفظه تاريخ الفن والأدب. أما إذا كان الفن والأدب صورة عن الواقع وحده استشراف المستقبل فيدخل ضمن السياق التاريخي لهما دون أن يكونا ضمن التراث الإنساني العام الذي تتوارثه أجيال الأمة النابعين منها والأمم الأخرى.

وما يحدث في المسرح اليوم أنه يعبر عن الواقع العربي دون أن يستشرف آفاق المستقبل العربي. أي أنه يعبر عن الهزيمة الفكرية والنفسية والوطنية للعرب دون أن يمهد ويدفع للانتصار على الهزيمة الداخلية الساكنة في الضمير العربي. ومن هنا نفهم لماذا ضعف التأليف المسرحي ولماذا انغمس المسرح في الشكلانية التي تحقق متعة جمالية متساوقة مع الذائقة الجمالية السائدة دون أن تستطيع أن تحرص النفس والعقل على تغيير ما هو كائن لتحقيق ما نحلم به أن يكون.

❑ ما رأيك بالنقد المسرحي؟ وهل قدم لك شيئاً باعتبارك كاتباً ومخرجاً؟

❑❑ أغلب المسرحيين في سورية وفي الوطن العربي يشكون من النقد مر الشكوى. فهم يتهمون النقد بأنه لم ينصفهم في تقويم عروضهم المسرحية إن كانوا ممثلين ومخرجين. ويتهمون النقد أنه لم يوفّهم حقهم إن كانوا كتاباً. وهذا الاتهام الموجه إلى النقد المسرحي جعل الحركة النقدية بطيئة التأثير في الحركة المسرحية. وبذلك يظلم المسرحيون أنفسهم وحرموا من الاستفادة مما أنجزه النقد المسرحي طوال قرن ونصف قرن.

ولو عدنا إلى النقد المسرحي لوجدناه أربعة أقسام:

الأول هو المتابعات الصحفية التي تتراوح بين النقد الدقيق وبين الانطباعات السريعة الكثيرة الأغلاط. ونقمة المسرحيين تنصب على هذا النوع من النقد مع أنه قدم فهماً جيداً للنشاط المسرحي في كثير من الأحيان.

الثاني هو التاريخ للمسرح العربي. وفي هذا المجال أنجز النقاد عملاً جليلاً لأنهم صانوا أعمال المسرحيين من الضياع والنسيان.

الثالث هو تقويم النصوص المسرحية ووضعها في سياق تطور الأدب العربي في العصر الحديث. ولولا هذا التقويم لما ترابط جديد النص المسرحي بقديمه ولا استفادت الأجيال اللاحقة مما أنجزته الأجيال السابقة.

الرابع هو تقديم فن التأليف المسرحي وتاريخ مدارسه واتجاهاته. وبذلك وضع النقاد الأسس النظرية للمسرح.

وفيما يخصني فإني أدين للنقد المسرحي بالكثير. فمنن المتابعات الصحفية كنت اكتشف عيوبي مخرجاً وأتجنبها. ومن دراسة نصوصي كنت أكتشف ما فعلت لتطوير أدواتي الدرامية.

❑ لننتقل إلي بعض الجوانب التطبيقية في العملية المسرحية. هل توافق؟

❑❑ أوافق

❑ يقال إن المخرج الذي لا يعرف كيف ينفصل عن العمل أثناء التدريبات الأخيرة - أي تماماً في الوقت الذي يبدو فيه أن العمل يتطلب منه أشد صور الالتصاق - ما هو إلا حرفي بائس. ما رأيك؟

❑❑ إن هذا الانفصال عن العمل في أواخره هو المفتاح الذي يتيح للمخرج أن يتحول من خالق لعمله إلى ناقد له. وإذا كان من الصعب تطبيقياً أن

ينفصل المخرج عن عمله وكأنه من إبداع غيره، فإن الصرامة الفنية تجعل المخرج يجبر نفسه على هذا الانفصال. ومن الأفضل لـه في هذه الحالة أن يدعو أصدقاءه من مختلف الثقافات لمشاهدة التدريبات الأخيرة ونقدها.

وأعترف لك أنني منذ عملي في الإخراج منذ عام 1972 حتى الآن وأنا أقوم بمحاولة الانفصال الصعبة هذه في الأيام الأخيرة. وأدعو أصدقائي لمراقبة العرض المسرحي ونقده بقسوة. وكنت وما زلت أعجب من تعدد الرؤى والأفكار والانتقادات والتصحيحات التي يأتي بها هؤلاء الأصدقاء. وكنت أشجعهم على إبداء آرائهم بترديدي للقول القديم المعروف (رحم الله امرءاً أهدى إليّ عيوبي). وأنا أفعل مثل ذلك في النصوص التي أكتبها. فأنا أقرؤها أمام عدد كبير من الأصدقاء أو النقاد. وأستخلص من نقدهم العيوبَ الخفية في البناء الدرامي. وأنا أعرف عدداً كبيراً من الأصدقاء الكتاب والمخرجين الذي يقومون بهذا الانفصال عن العمل بعد إنجازه لإتاحة المجال للرأي النقدي الهادئ.

❑ هل تكمن ـ برأيك ـ موهبة الممثل والمخرج في قوة الوسائل التقنية وتعددها كالثوب الفخم والديكور الباهر والموسيقا والإضاءة أم.. ماذا؟

❑❑ هذا السؤال يدخل بنا إلى جوهر مشكلة المسرح السوري والعربي. فما ذكرته من وسائل نسميه (المساعدات الفنية). وهي تقدم متعة بصرية جميلة في العرض المسرحي. وهي تتيح للمثل والمخرج أن يقدما إبداعهما في ثوب جميل. ومع أن هذه الجماليات لم تكن تغيب عن أذهان المخرجين في المرحلة السابقة، لكن أدواتها لم تكن متوافرة من قبل كما هي متوافرة في أكثر صالات المسرح من قبل. وهي اليوم متاحة في بعض صالات العاصمة دون صالات بقية المحافظات.ومن هنا نلاحظ تفاوتاً كبيراً بين عروض المسرح في دمشق من ناحية التقنيات وبين عروض بقية المدن السورية. فكأن المسرح السوري قسمان متباعدان: أولهما متطور الأدوات الفنية.

وثانيهما متخلف الأدوات الفنية. وهذه أول نقطة نلاحظها في واقع المسرح السوري اليوم. أما قبل أن تتمتع صالات دمشق بالتجهيزات التقنية المتطورة، فكان المسرح السوري متقارب المظهر الخارجي له. وكان بالإمكان الحديث عن مسرح سوري لـه خصائصه الواحدة التي يمكن أن نتلمسها ضمن الفروقات الفردية التي تكون بين المبدعين.

وبما أن تجهيز المسارح يقع على عاتق الدولة ، فإن إهمال الدولة لمسارح المحافظات وتركيزها على الصالات التابعة لوزارة الثقافة جعل المسرحيين السوريين يشعرون وكأنهم يعيشون في دولة ثانية لا يلقون فيها ما يليق بهم من اهتمام. وهذه نقطة ثانية في واقع المسرح السوري. وهذه النقطة يتولد عنها أن التقنيات الحديثة تحتاج إلى مال كثير لا يتوافر لدى الفرق المسرحية. وهذه النقطة أدت إلى تفاوت كبير في المسرح الرسمي المتركز في دمشق وبين مسرح الهواة والمسرح الرسمي نفسه في غير دمشق. ففي حين تبدو عروض المسرح القومي في دمشق باذخة بالديكور وألعاب الإضاءة والسينوغرافيا رغم أن موضوعاتها قد تكون تافهة ويكون أداء التمثيل فيها ضعيفاً، تبدو العروض الأخرى شحيحة بائسة رغم أن موضوعاتها قد تكون مهمة وأداء التمثيل فيها مجيداً.

أما النقطة الثالثة فهي أن المسرح السوري والعربي كله حصر الأهمية والجمال في القدرات التقنية وأهمل المضمون. فبدأ المسرح السوري والعربي

مع المسرحي ..
فرحان بلبل

معرضاً للشكلانية.

لقد صارت الوسائل التقنية أمراً لا بد منه في العروض المسرحية. وهي تتيح للمخرج والممثل أن يرتقيا بإبداعهما. لكن المسرح السوري والعربي كله بحاجة إلى إعادة نظر في المضمون الذي يتم تقديمه عبر هذه الوسائل.

وعليهما أن يؤمنا كل الإيمان بضرورة الموازنة بين الشكل والمضمون. فإذا تحققت هذه الموازنة فسوف يتحقق ما يلي:

أولاً: البحث عن نصوص قوية في بناء الدراما. ولا يهم الأسلوب الذي ينتهجه الكتاب في بناء الدراما. وبذلك تختفي عن خشبة المسرح النصوص الضعيفة التي هي السمة الأساسية لما يقدم اليوم على خشبة المسرح العربي. ولعل أكبر دليل على ذلك أن كل المخرجين ـ حتى الضعاف منهم ـ صاروا كتاباً، وصار كل عرض مسرحي يعنون بأنه (نص وإخراج فلان).

ثانياً: سيجد الكتاب المسرحيون الشباب دافعاً للتعامل مع خشبة المسرح لتحسين نصوصهم بتحويلها من موضوع يكتبه الكاتب تعبيراً عن نفسه إلى مادة صالحة للمسرح. وستجد الدولة نفسها مضطرة إلى دفع الكتاب إلى تجويد نصوصهم.

ثالثاً: سوف يعاد النظر كله في الأداء التمثيلي. فلن يكتفي الممثل بتقديم ألعابه الجسدية بل سيجد نفسه مضطراً لتقديم (الشخصية المسرحية). وهو أمر غاب عن مسارحنا منذ سنوات طويلة. ألا نستغرب أن القادرين على أداء الشخصية المسرحية من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية قليلون جداً؟

رابعاً: سوف يعود المسرح السوري إلى كثير من عناصر قوته. فبعد استكمال الكثير من وسائل التقنيات الحديثة، وبعد استكمال الممثلين لحرفتهم وهم خريجو المعاهد المسرحية، سيجد المسرح السوري نفسه أمام مضمون مهم يحتاج إلى إقامة الموازنة بين الشكل والمضمون.

روايـة

زهرة في الرمال

رواية جديدة للأديب باسم عبدو صدرت حديثاً ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب، وتأتي بعد رواياته (ألوان قزحية) و(جسر الموت) و(احتراق الضباب)، وبعد مجموعاته القصصية

العدد

06

(بروق) و(أطياف) و(الأخمص الخشبي) و(وجه القمر) و(الصفعة) و(دائرة الضوء).

الرواية الجديدة تجول في العوالم الاجتماعية وتتقصى مواضع العطب والخراب من خلال قصة حب تربط بين شابين يناضلان عبوس الحياة من أجل حياة هانئة.

الرواية في (195) صفحة من الحجم الكبير.

165

مع الأديب والناقد.. فخري صالح

حوار: محمد ضمرة

حينما تجد فرصة لمحاورة أديب وناقد ومفكر كالأستاذ فخري صالح فإن الحديث يأخذك إلى حدائق مختلفة الأجناس أو متجانسة بحيث تدخل في واحدة وتخرج إلى أخرى ولا تدري من أين تبدأ وكيف ستنتهي وهكذا قدر لي أن أقتنص فرصة ثمينة محاولاً إثارة الأسئلة بحرارتها لأقدم شيئاً مفيداً يستحق التوقف أمامه بحرارة؟

❑ هل تعتقد أن العملية النقدية الحديثة تأويل للنص أم هي كتابة نص إبداعي موازٍ أو متفوق على النص الأول؟

❑❑. أظن أن النقد يتخطى قليلاً هذا التعريف الذي أشرت إليه في سؤالك لأنه يتمثل في عملية تراكم تاريخي للإبداع الأدبي والمعرفة النقدية. وهو من هذا الباب لا يقتصر على كونه مجرد تأويل للأعمال الإبداعية فقد نشأ النقد تاريخياً على هامش الفلسفة في الميراث الفلسفي الإغريقي

ومثال ذلك محاورات أفلاطون وكتابا فن الشعر وفن الخطابة لأرسطو كما نشأ على هامش التأويل القرآني في الثقافة العربية وأصدق تمثيل لهذا النشوء ما كتبه عبد القاهر الجرجاني في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة حيث أقام هذا العالم الكبير رؤيته لنظرية النظم على مفهوم الإعجاز القرآني.

ومن هنا فإن تطور المعرفة النقدية عبر العصور لم يعتمد فقط على قراءته النصوص الإبداعية وإنما على تشابك المعارف الفلسفية وتأويل النصوص الدينية والأساطير إلى أن وصلنا في النظرية الأدبية المعاصرة إلى أن يكون كل شيء تقع عليه يدا النظرية موضعاً للتأويل والقراءة النقدية. فلم يعد في عالم النظرية ما ينأى عنها ويُعد تخصصاً قائماً بذاته لا تحوطه أسرار تأويله.

❑. أنا أقصد أن العملية النقدية الحديثة هل تعد نصاً إبداعياً موازياً للنص الإبداعي الأول أو الأصيل؟

❑❑ ليس لدي أي شك في أن النص النقدي إما أن يكون مبدعاً أو غير مبدع وهذا يتصل بشخصية الناقد وطاقته الخلاقة وقدرته على إنشاء نصه الأصيل ولو استند فيه إلى نص آخر يتكئ عليه. وهناك خلط فيما يكتب في الوطن العربي والعالم حول كون النقد نصاً ثانوياً يقيم على أطراف نص أول يسمى النص الإبداعي من قصة وشعر ورواية ومسرح إلى أخره. وأنا أصدر في رؤيتي هذه من كون الكتابة لا تطلع من عالم هيولي غير محدد المعالم. وإنما تطلع الكتابة بغض النظر عن نوعها وشكلها من كتابات أخرى.

فلا يمكن للروائي مثلاً أن يكتب دون أن يكون عارفاً لما كتبه الروائيون من قبله، لأن النوع الأدبي يفرض شروطه وتقنياته وحركة تطوره في التاريخ على الكاتب.

ومن هنا فإن الكاتب يكتب بدءاً مما وصل إليه النوع الأدبي الذي يكتب في إطاره وهو يطور ويغير انطلاقاً من تلك الأرضية التي شكلتها النصوص السابقة وأود أن أشير هنا إلى أن للأنواع الأدبية ديناميتها الخاصة وشروطها الضاغطة التي يتحرك ضمنها الكتاب والمؤلفون، ويصدق هذا على الأنواع الأدبية جميعها وعلى الأشكال الأدبية المختلفة ومن ضمنها الكتابة النقدية وأنا لا أستطيع كناقد أدبي أن أكتب كما كتب الجرجاني لأنني أهمل في هذه الحالة كلما كتب ما بعد الجرجاني من نقد في العالم وفي الوقت نفسه فإنني أكتب نصي النقدي الخاص بغض النظر عن النصوص التي أعلق عليها. أو أتكئ عليها لأثبت فرضيتي النقدية الخاصة. ما أود أن أقوله صراحة هو أن النقد إبداع مثله مثل القصة والرواية والشعر، والناقد الذي يسمح أن تكون كتابته مجرد وسيط شفاف تمر من خلاله النصوص التي يعلق عليها هو مجرد ملخص للنصوص، ولا يفهم الطبيعة الخلاقة للكتابة النقدية.

ويمكن أن نضرب أمثلة من الكتابة النقدية العربية التي يمكن أن تؤخذ هكذا بوصفها كتابة خلاقة ولو لم نعرف النصوص التي تتكئ عليها هذه الكتابات النقدية فالجرجاني مثلاً مبدع خلاق فيما كتبه في كتابيه الشهيرين وكذلك الجاحظ في البيان والتبيين وفي كتاب الحيوان وفي مجمل كتابته عامة. وفي الكتابة النقدية الحديثة نضرب مثلاً طه حسين الناقد والمفكر الخلاق الذي يعد أسلوبه وكأنه يقيم في المسافة الفاصلة بين النص الإبداعي المبتكر والتأويل التاريخي للسياقات

الثقافية والدينية والتاريخية للعرب عبر العصور، ويمكن أن نضرب أمثلة للأساليب النقدية في العالم نقاداً مثل (نور ثروب فراي) صاحب كتاب تشريح النقد.

و (رولان بارط) و (جاك ودريدا) و (إدوارد سعيد).

❑ هناك من يدي أن جاك دريدا لم يأخذ شهرته النقدية في فرنسا ولكنه اتخذها حينما عدّل على نظريته حسب الفكر الأمريكي أثناء إقامته في أمريكا ما تعليقك على ذلك؟

❑❑. أنا أوافقك الرأي أن جاك دريدا قد حصد هذه الشهرة العالمية بسبب كثرة أتباعه في أمريكا خاصة أن الرجل درس في الجامعات الأمريكية بدءاً من ستينيات القرن الماضي. وأثارت الورقة التي قدمها في مؤتمر حول العلوم الإنسانية في جامعة جون هوبكنز عام 1966م ردود أفعال كثيرة بعد أن هاجم النقد البنيوي ورأى أنه انتهى كمنهج نقدي خلاق ويؤكد مؤرخو النظرية النقدية أن تيار ما بعد البنيوية قد نشأ انطلاقاً من تلك الورقة التي كانت تلخيصاً لكتاب جاك دريدا الذي نشهر فيما بعد تحت عنوان الكتابة والاختلاف، لاسيما أن جاك دريدا أزاح عن النص القدسية التي أضفاها عليها الفكر البنيوي، نعم لقد أصبح دريدا في أمريكا اسما يشار إليه بالتقديس في النظرية النقدية المعاصرة. لكنه يفكر من داخل الفلسفة والنقد الأوربيين فهو في بدء حياته الفلسفية من خلال ترجمة كتاب الفيلسوف الألماني "أدموند هوسيرل" نظرية الهندسة شارحاً ذلك الكتاب الذي يعد علامة أساسية في الفلسفة الفنيومونولوجية معلقاً عليه. كما أنه أعاد النظر في الفلسفة الغربية بدءاً من أفلاطون مفككاً هذه الفلسفة وقائلاً أنها تقوم على مبدأ مركزية العقل والكلمة.

معيداً ذلك إلى تفكير لاهوتي يستبد بالفلسفة الغربية بدءاً من أصولها اليونانية ووصولاً إلى النص الثاني من القرن العشرين.

❑ النص الإبداعي لا يعتمد كثيراً على العقل بقدر اهتمامه على الحالة الخاصة بالمبدع وكما يقال حالة اللاوعي بينما النقد بحاجة ماسة إلى دور العقل الكلي فهماً وتحليلاً واستنتاجاً، وعملية النقد إبداع جديد فهل هذا الإبداع يتراوح بين الوعي واللاوعي؟

❑❑ لاشك أن عملية الكتابة معقدة إلى درجة لا يستطيع الكاتب فيها ما يسهم فيها اللاوعي وما يسهم فيها الوعي وهي نتاج اتصال بالنصوص السابقة التي تثوي في القاع السحيق في نفس الكاتب والشروط التاريخية والذاتية التي ينطلق الكاتب في إبداعه منها. لكن الكتابة النقدية أيضاً رغم ارتكازها على نوع من المنطق الداخلي المحكم فيها عناصر غائرة ومعقدة أظن أنها نابعة من طبيعة علاقة اللغة بالعقل وهو الأمر نفسه الذي يحدث في حالة الكتابة بعامة.

لكن ما يفرق بين الكتابة النقدية وما يدخل في باب البحث والتأويل وإقامة العلائق بين الأشياء وما يسمى (الكتابة الإبداعية) هو أن القاص أو الشاعر أو الروائي يفلت اللاوعي من عقاله فيما يحاضر الناقد هذا اللاوعي ويحاول تفكيكه. بل أنه يجعله أي اللاوعي موضوعاً للتأويل. حتى إن مؤولي فرويد من نقاد ومنظري أدب قالوا إن المنطق الداخلي للنص الإبداعي يشبه كثيراً المنطق الداخلي للحلم. وفي هذا كما ترى تشابك واضح بين طريقة عمل اللاوعي وبين طريقة جلاء النص لذاته وتكشفه تحت مبضع الناقد الخلاق.

❑. يتردد الآن نقدياً كلمة ما بعد البنيوية وما بعد التفكيكية وما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية،

لماذا تستعمل هذه (المابعد) حديثاً وماذا تعني كمصطلح نقدي؟

❑❑ **بعض النقاد يعدون هذه (المابعد يات) مجرد تعليقات وموضات ناشئة عن طبيعة العصر الحديث المتحولة التي لا تستقر على حال والبعض الآخر يعدها نوعاً من الانتفاض على ما استقر في الفكر النقدي الذي أصبح يدور على نفسه ويكرر ذاته بحيث لم يعد يستطيع أن يضيف إلى التفكير النقدي الكثير. ويمكن أن نلخص التحولات التي حصلت خلال النصف الثاني من القرن العشرين في النظريات النقدية كما يلي فالنظرية النقدية في فترة صعود البنيوية أرادت أن تخلص النقد من تركيزه على الشروط التاريخية للنص وأن تعيد الكتابة النقدية إلى الأصل أي النص، لكن البنيوية أسرفت بتركيزها على النص إلى درجة أنه أصبح صنماً يتعبد له، قولاً بموت المؤلف وعدّ الكتابة مجرد ألعاب لغوية استناداً إلى تيار التفكيك الذي يعد ابناً شرعياً للبنيوية لكن ربع القرن الأخير شهد ثورة عارمة في العلوم الإنسانية وضمن ذلك النظرية الأدبية:**

فعاد التيار الذي يأخذ بشروط التاريخ ليصبح واجهة النظريات في الوقت الراهن. حتى إن ناقداً بريطانياً كبيراً هو (تيري إيجلتون) ينعى في كتاب أخير له النظرية الأدبية ويقول إننا نعيش الآن عصر النقد الثقافي لأن هذا الأخير يجمع تحت مظلته أشكال التفكير بالنقد والنظرية والتاريخ وتشابك العلاقات في عالم الكتابة وإعادة النظر في تاريخ الشعوب والأفكار والأنواع الأدبية بحيث نعود إلى شكل ممتد أكثر سيولة وقدرة على استغوار العلاقات المعقدة لإنشاء النصوص وتكون القوميات وصعود الشعوب والإمبراطوريات وذوبانها وتبادلها المواقع.

❑. تميزت أكثر من غيرك من النقاد العرب بدراسة محمود درويش والناقد إدوارد سعيد.
ما سر هذا التميز وهل هناك قواسم مشتركة بينهما؟

❑❑ **أظن أن اهتمامي بالاثنين معاً ينبع من كونهما قامتين كبيرتين عاليتين في الشعر والفكر والنقد. فمحمود درويش إضافة إلى كونه شاعراً خلاقاً هو مفكر بالشعر يفتح للشعر العربي المعاصر أبواباً واسعة في تطوير الذائقة العربية وفتح الشكل الشعري العربي في الوقت الراهن على آفاق جديدة. أما فيما يتعلق بإدوارد سعيد فإنه بالنسبة لي معلم وملهم استمد من مواقفه في النقد والنظرية والسياسة قوة وصلابة كما أنه في النقد العالمي علم ومنتج يعد من بين قلائل في القرن العشرين استطاعوا أن يحولوا مسار النظرية النقدية ويفتحوها على آفاق لم تكن لتفتح لو ما كتبه في الاستشراق، والعالم والنص والناقد. والثقافة والإمبيريالية، وكتب أخرى له من بينها كتابة عن فلسطين ما بعد السنة الأخيرة ومجموع ما كتبه من مقالات خلال ما يزيد على أربعين عاماً وهو بعنوان تأملات حول المنفى.**

❑ لقد قال إدوارد سعيد: على كل فلسطيني أن يكتب روايته فلماذا لم يكتب هو روايته مع أنه قيل كتب جزءاً منها ثم مزقها؟

❑❑ **أظن أن ما عناه إدوارد سعيد بما قاله وأشرت إليه في سؤالك هو الحكاية الشخصية الفلسطينية وليس الرواية كنوع أدبي متعارف عليه، صحيح أنه كتب فصلاً من رواية لكنه كتب روايته الخاصة بفلسطين في كتابه خارج المكان وأنت تعرف ما تعرض له إدوارد سعيد من هجوم متكرر على شخصه وشعبه الفلسطيني بسبب تشديده على الرواية الخاصة للفلسطينيين في مسألة الصراع الفلسطيني الصهيوني من قبل دوائر صهيونية في الولايات المتحدة ومتعاطفين مع الرواية الصهيونية في هذا الصراع، وقد ظل سعيد طوال حياته منافحاً**

صلباً لا يلين عن رواية الشعب الفلسطيني الخاصة بالصراع على الأرض والهوية ولم تستطع الدوائر الصهيونية المعادية للفلسطينيين ومراكز البحث الغربية المعادية للعرب والمسلمين أن تذوب روايته لأنه يستند في دفاعه الحار في القضية الفلسطينية إلى ميراث عميق من الفكر الإنساني ولأنه كان قد بدأ بسرد روايته هذه من خلال تفكيك بناء الفكر الاستشراقي الذي رأى فيه شبيهاً بالرواية الغربية الصهيونية لاحتلال فلسطين وقد صرح أكثر من مرة أنه لولا نكبة 48 وهزيمة 67 ووعيه الحاد بالمنفى الفلسطيني لما كتب الاستشراق الذي حمل اسمه إلى العالم وكان أساس شهرته.

❑ لكنه كان قد هاجم جارودي مما دفع جابر الأنصاري بالتصدي لـه واتهامه، فما الإشكالية التي وقع فيها إدوارد سعيد؟

❑❑ يصدر إدوارد سعيد عن رؤية إنسانية واسعة ترفض الفكر الأصولي والتميز بين الأعراق ويرى فيما يتعلق بقضية (المحرقة) أو الهلوكست أن على العرب والفلسطينيين أن لا يتورطوا في نفي المحرقة أو التقليل من شأنها و الدخول في جدول حول عدد اليهود الذين أبادهم النازيون فليست القضية قضيتنا، وتتمثل مشكلتنا مع الصهيونية وإسرائيل في أننا كنا ضحايا الضحية ومن هنا ينبع نقد إدوارد سعيد لجارودي الذي هاجم الصهيونية مما أوقعه أسيراً لقانون معاداة السامية الفرنسي. وفي اعتقادي أن الجدل الذي ثار بين إدوارد سعيد والأنصاري بهذا الخصوص ينبع في جانب منه من توريط الكاتب والمثقف العربي نفسيهما في قضية تخص الغرب ولا تخصنا وقد يكون روجيه جارودي يعيد النظر في مسألة الهلوكست بدئاً من شروط العقل الغربي في مواجهة إرث النازية متخذاً موقفاً صريحاً في نقد ما سماه الأساطير المؤسسة للصهيونية.

❑ بما أنك متخصص كما ذكرت بدرويش مثلاً، فمعنى ذلك أنه إذا تخصص كل ناقد لشاعر أو مبدع فلن يجد المبدعون الآخرون من يكتب عنهم، فما رأيك؟

❑❑ اعترض على القول بأنني متخصص بدرويش لأنها هذه ليست الحقيقة فلم أكتب حتى الآن كتاباً عن درويش وما كتبته عبارة عن دراسات ومقالات نشرت في مجلات وصحف عربية مختلفة ولكنك تستطيع القول أنني متخصص في الرواية وفي السرد عامة فلم أصدر إلا كتاباً واحداً هو كتابي (أبو سلمى) التجربة الشعرية إضافة إلى أنني حررت ثلاثة كتب عن الشعر العربي المعاصر في الوقت الذي كتبت فيه عن الرواية والقصة القصيرة عدداً هائلاً من الدراسات والمقالات حول الرواية والسرد عامة لم تنشر حتى الآن في كتب أما فيما يتعلق بعدم عثور الكتاب غير الأعلام على من يكتب عنهم فإنني اعترض على ذلك أيضاً لأنني قد كتبت عن شعراء وكتاب كانوا لا يزالون في بداياتهم وكتبت عن قاصين شباب وقاصات شابات الكثير من الدراسات والمقالات.

والأمر نفسه يصدر على العديد من الشعراء الذين أصبحوا الآن أعلاماً أساسيين في القصيدة العربية المعاصرة.

❑. كمواكب للمشهد الثقافي المحلي والعربي كيف ترى هذا المشهد وهل الوضع السياسي العام يؤثر فيه أم يتأثر به؟

❑❑ ليس هناك من وجهة نظر علاقة مباشرة بين الإبداع والشرط السياسي الراهن لأن الكتابة والإبداع بعامة لا يصدران بوصفهما انعكاساً ميكانيكياً للأحداث وإنما هما محاولة لاستبصار الراهن في علاقته بالتاريخ ولهذا تجد الآن بسبب هذا الانهيار المدّوي في العرب في القرن العشرين وبداية القرن الحالي أن كتاب الرواية يعودون إلى التاريخ وإلى المفاصل الأساسية لتشكل الهوية العربية وصعودها وإلى ما مرت به هذه الهوية من

هبوط وتصدعات ليفهموا آليات الصعود والسقوط في الراهن العربي.

ولولا هذه العلاقة المعقدة بين الراهن والتاريخ لما كتب أدونيس (الكتاب) الذي يستحضر فيه المتنبي ليعيد النظر في تاريخ العرب ويؤول من ثم حاضرهم، وكما كتب محمود درويش مجموعته الشعرية أحد عشر كوكباً التي تستعيد تاريخ الهنود الحمر في أجزاء منها وتاريخ الأندلس لتقدم موازياً عميقاً لأزمة الفلسطينيين في نهايات القرن الماضي. ومن هنا فأنت ترى جدل التاريخ والراهن وقدرة الإبداع شعراً ورواية ومسرحاً على تقديم مرايا مختلفة للراهن والمحايف والملتصق بجلد المبدع في فترة يبدو فيها المستقبل غامضاً وتبدو أسئلة الراهن بلا أجوبة.

اعترافات . كاتب قصة

عبد الستار ناصر

القصة القصيرة؟

هذا يعني الكثير بالنسبة لي، لعل أول ما يعنيه أن تكون قد أيقنت بأنها حرفتك وأنها تأريخك وأنها المعمار الذي يطول ويمتد ويكبر، تنسى . أو هكذا عليك أن تتعلّم . كيف بدأت فيه، ثم ترفض أن تحسم الأمرٍ ذات يوم بأن معمارك هذا قد أنجز تماماً.

لن يمنعك أحد من القول: إنها انتماء أصيل ووعيٌ للحياة، إلى القناعة، إلى الرضا، وإنها وسيلة اكتشاف صوب الداخل، وذاك يشعل الخارج أيضاً، وإنها جواز إقامتك في المكان الذي تريد وتأشيرة سفرك إلى شعاب الممكن والمستحيل، وهذا يساوي في الوقت نفسه أول حق لك في أن تكون.

ينبغي الكلام (هنا) في حدود المنجز الشخصي لئلا أتشعّب خارج حدود اعترافاتي، أو حدود المسموح به (منها).. وفي البدء سوف أعطي الحق لنفسي في التأكيد على أن أغلب البناء القصصي العراقي تابع ذليل لمنجزات الغرب وخرائطه وتفاصيله وخصوصياته، إذا جاء (خورخي لويس

بورخس) جئنا معه، وإذا قرأنا (غابرييل غارسيا ماركيز) صرنا نسابقه في أسلوبه (ولن نسبقه طبعاً) وليس من أساس أصيل لقصة عراقية نضع منها وفيها (بورخسنا) أو (ماركيزنا) نحن، وقد طالت فترة التقليد وتكررت مع كل أديب غربي يأتي بطرق مبتكرة في الطرح والمضمون، أما روح النص الذي نكتبه فقد انفصل تماماً عن الجسد الذي نرى ونقرأ (ترى هل ابتكرنا شيئاً ملموساً حتى اليوم يمكن أن يسمّى)؟

وقد ساهم النقد في تعميق الهوة وإقناع المبدع العراقي بالذلة والتبعية عندما فرض عليه التقليد وصفق له.

* *

بالنسبة لي، أرفض أن يأتي مشوهاً أو كئيباً أو تابعاً ذليلاً، ذلك النص الذي أكتبه، من أجل مديح (حداثوي) عابر، في الأنواع كلها، عند الدخول من شعاب الفكرة في الطريق إلى إمبراطورية القصة القصيرة، لن أرسم مفازات أو إرضاءات خاضعة للنقد، أنا (عاشق) لهذا الفن، أو هكذا أرى نفسي، وبالتالي، لن يحتكم العاشق إلى الفروض والفرائض والشروط المستوردة، أنا أرى العيوب التي طفحت على جسد القصة القصيرة العراقية وأبتسم راضياً على عدم الرضا الذي غلّف الطمأنينة التأريخية عندهم (إنهم يكتبون للمستقبل) وأعني بذلك

الجيش المرابط عند سفوح لا حروب فيها، غافلين عن الجبل الشاهق الذي تلتحم عليه الحقائق والبنادق والإبداع.

ما هو العيب في أنك كاتب قصة (مقروء) إذا جمعت بين يديك الممكن الصعب مع السهل المعجز العسير؟ هناك قصة تذهب إلى الترجمة يمكنها ذات يوم أن تأخذك إلى العالمية (ربما) دون رسم مسبق منك، هناك ميل إلى أخذ الناس معك، في سفينة نوح، وتأخذ من كل نوع اثنين، لئلا تنقرض كائناتك القصصية، ثم لترى أن فيضان التقليد كان قد مسخ العشرات منهم، وربما تسرب الماء من تحتهم وصار لزاماً عليهم إنقاذ النفس وحدها من هول المفاجأة، وبعضهم صار يبصرها وتوسل رأس الرجاء، أن ينقذ البقية كي يبدأ من جديد، ذلك أن الإبداع ليس ملك فترة زمنية دون سوها، وليس من نصيب هذه العشيرة دون انحدار العشيرة التالية، القصة كانت ومازالت . بالنسبة لي . موقف إزاء لحظة أرفض شطبها أو نسيانها، أنا مخنوق فعلاً من الكتابات العمياء التي تعطلت فيها الإضاءة، تلك القصص القصيرة اليابسة التي استأصل كاتبها أفضل ما كان يجب أن يكون فيها.

أنا أحتوي اليقين . منذ بداياتي قبل

أربعين سنة . أن في القصة كائن من الشعر، يأخذ مكان ذلك الكائن القصصي الذي يمكث فيها، وكلاهما . كائن القصة وكائن الشعر . لهما الحق نفسه في الرؤيا والصنعة والنجاح (النجاح في أن تكون هناك قصة).

ثمة التباس عام في إدراك حقيقة النص القصصي، وكلهم جريئون في الجواب عليه، لكن ليس من مبدع تمكن فعلاً أن يمسك الفرق الجوهري بين عطاء إبداعي للناس وعطاء للرفوف المنسية ((على مستوى الأساليب مازلت أرى في المبدع محمد خضير شوطاً قصصياً أبعد من بقية أقرانه، وقد حقق للقصة القصيرة حضوراً عراقياً متميزاً، مازال من الصعب أن تذكر كاتباً في مستواه)) وخارج ثلاثة أسماء أخرى ليس أكثر، أما البقية فتراهم يكتفون ببعض قراء في حلقة ضيقة جداً، هناك رياح لا تعصف إلا في غرفة دافئة، يجلسون على حوار مكرور، بينما النص القصصي بعيد هناك بين الوهم في أنهم مسكوه، وبين الحقيقة التي تعصف رؤوس الأصابع في أقرب حالة صحو ستأتي حتماً.

ثمة (خوف) لا مبرر له من (جمهور) غائب، دفع الكثير من كتّاب القصة القصيرة إلى الدخول في بحر مالح وهم عطشى تماماً، وكانت النتيجة هي التي سنراها بعد حين، يؤسفني، مع شيء من الحزن، أنني لم أعد أقرأ القصة القصيرة العراقية سوى ما يأتي عن طريق (السؤال) وأعترف بأنني لا أعرف السبب.

* *

سأعترف، ولن يتضرر أحد من اعترافي، بأنني لم ألتفت إلى النقد بحجم تلك الحساسية التي يشعر بها أقراني من كتّاب القصة، لم أفرح بالنقد الجميل والمديح الصارخ، وكذلك لم أحزن أمام مشاكسات بعض النقاد، كان ذلك بالنسبة لي حالة من الحياة، أن أقرأ رأياً يقال عني، حالة من المتعة أن (اسمي) هناك بينهم يطاردهم مرة ويطاردونه مرة، لم أشتم في سرّي . كما يفعل غيري . ناقداً أراد أن يستعرض خشونته وقسوته. كيما يتباهى بها في عرين زوجته، ولم أتجرأ على أن أشكر ناقداً . وكما يفعل غيري أيضاً . رأى في قصصي شيئاً من الجمال والمتعة والإبداع والصدق معاً.

أنا أشعر بالسعادة أن ثمة من يقرأ، من ترى يقرأ اليوم والجميع في سباق مع الزمن من أجل رغيف الخبز؟ أي رائع استثنائي هذا الذي يشتري كتاباً ليقرأ قصة قصيرة؟ ولهذا أنا سعيد بما يقال عني، إيجاباً جاء ذلك أم حقداً، في الحالتين سأرى أين وصلت وفي الجوابين سأعرف نوع ما طرحته من أسئلة على الناس، ولهذا السبب أحزن من ناقد (قال) ومن (نقد) سيقال عني، بل أحس بالحزن عندما (يُشتم) شخصي بحجة أنهم يقولون رأياً في

قصصي، كما فعل العشرات منهم، أما النقد، هذا الكائن المجروح في غرف انفرادية بعيدة . سأعترف بأنه ما يزال سجين غرائزنا اليومية ومشاكساتنا المغيرة البلهاء . أيضاً، سجين اشاعاتنا، نطرحها على المائدة السكرى، ثم نمشي إلى مائدة ثانية وثالثة ورابعة، وما إن تصل الإشاعة إلى الشارع والبيت والزقاق حتى يردد الجميع أن (فلاناً) هو القاص الأول و(فلاناً) هو الشاعر النموذج، وتمضي السنوات ولا تسمع بعد ذلك غير الرأي العنيد نفسه الذي تكرر في المقاهي والبارات وصار مثل أغنية يأتي صداها على الرغم من أنوفنا، لترانا بعدها، بسبب التكرار لا بسبب الإبداع، نكرر الكلام نفسه لئلا يقال عنا ما قيل يوماً في الإمبراطور الذي لم يستطع سوى طفل بريء فقير من كشف عريه وفراغه أمام الجميع.

أنا شخصياً لا أريد من النقد سوى أن يقرأ ما في الكتاب وأن يكتب رأياً عما فيه، دعونا نمسح الرفوف القديمة التي كتبنا عليها (آراء) صارت مجرد مومياءات محنطة لم نستطع برغم مرور السنين أن نصدق أننا . والنقد معاً . كنا أول أسباب خلودها، هي التي لا تستحق منا سوى الرثاء.

إن أي نقد في العالم كله، مهما كان نوعه وكيف جاءت نتائجه وصياغته ومهما أمعن كاتبه في النزاهة والصدق والمسؤولية، إنما هو نوع من العدوان على (النص) وهذا الكلام ليس لي، فقد تكرر على لسان (بورخس) وفي بعض إجابات (ماركيز) وأنا لا أكرره هنا بمعنى أنني أقول ما قيل سابقاً وإنما هو رأيي فعلاً قبل أن أراه منشوراً بلسان سواي، النقد هو عدوان على النص حتى إن جاء في صالحه، فكيف إذا كان الأمر معكوساً وجاء النقد بعكس ما يستحقه النص؟

* *

هي أفكار متناثرة عن مهنة الكتابة، وعن النقد الأدبي في العراق بخاصة، ترتبط كما ترون بخيط واحد أساس، هو محنة المبدع وما يعانيه من هواجس ومتاعب إزاء عملية الكتابة أولاً ثم إزاء حياته اليومية وحاجة مختبر الموهبة إلى (شيطانها) الذي اكتفى بالتفرج على عالم المبدع دون أن يساهم في فورانه وإشعال النار في حطبه المبلّل بدموع الفشل وفقر التجربة وسوء تغذية العقل بالقراءة والنساء والسفر والجنون والمقامرة، المقامرة بأيام العمر في أن نخسرها ونرتاح من (عيوبها) أو نربحها حتى نعيشها فعلاً ونكتب عنها.

لن نأتي بسرّ خطير إذا ما قلنا إن الأديب العربي قليل الثقة بنفسه وأدبه، لا أحد يعرف أن المبدع العراقي هو من القلّة القليلة في العالم، ممن لا يتسلّمون مكافأة مالية عن حوار أو لقاء أدبي يدور معه وينشر في الصحف والمجلات أو يظهر في التلفزيون،

بل تراه على العكس من ذلك أحياناً، فهو الذي يسأل صغار المحررين عن لقاء كهذا، ويبتسم إذا ما رآهم ويدعوهم إلى (مائدته) وقد يحتسون الخمرة واللامبالاة على حسابه الشخصي.

لا أريد الدخول في أسرار الكاتب، لكن هذا الدخول هو المفتاح الأول الذي سنفهم منه طبيعة طقوس الكتابة عند هذا الكاتب، شاعراً كان أو روائياً، كاتباً قصصياً أو ناقداً، وبدون الكشف عن صغائر الأشياء لا يمكننا استيعاب الطقس الفني للكتابة، ولا يمكن أن يصدقه البعض إذا ما قورن بطقوس الكتابة عند غيرنا من أدباء العالم.

المبدع العربي . والعراقي بخاصة . لا يمكن أن يعيش على كتاباته مطلقاً، إن أفضل قصة قصيرة ينشرها في أفضل مجلاتنا أو جرائدنا، سيأخذ عنها مبلغاً لا يكفيه ثلاثة أيام، ومن هنا ترى أدباء العراق كلهم موظفين في دوائر حكومية أو أعمال حرة، أو سوى ذلك من مهن لا علاقة بينها وبين الثقافة إلا ما تعطيه من احتكاك وتجارب عامة يشترك فيها العديد من كتّاب القصة، وهذه التجارب الصغيرة صارت كل ما يملكه البعض منهم واكتفى بها.

ترى هل يمكن المقارنة بين طقوس الكتابة عند الكاتب العربي وعند أي كاتب أوروبي في باريس ولندن وبرلين؟ الجواب، نعم، يمكننا أن نقارن، لكننا سنذكر مئات الفروق بين هذا وذاك، ومن تلك الفروقات سنعثر على أسباب الشلل الذي أصاب جسد الإبداع عند كتّابنا، ولعل أول مسببات هذا الشلل الخطير، أن إبداعنا يشكو من حرية النطق والتعبير، فالكتابة عن الجنس عمل ممنوع بأمر لجنة الخبراء المؤلفة من نخبة محرومة من الحب والكتابة في الدين محرمة ولا نقاش إلاّ إذا اكتفيت بالقول: أن لا إله إلا الله محمداً رسول الله، أما الدخول إلى عالم السياسة فهذا ممنوع داخل صندوق ممنوع، إذا ما فتحته سترى صندوقاً ثالثاً ثم رابعاً، وإن اكتفيت بهذا العدد من الممنوعات . في الجنس والدين والسياسة . ستكتشف أن كل ما كتبته في الماضي وما تكتبه الآن وما سوف تكتبه في المستقبل، ليس إلا مساهمة منك في خلق الوهم الذي يقول: إن الإبداع مازال بألف خير!

* *

بعد أن ظهرت (آلام فارتر) انتشرت موجة من عمليات الانتحار في جميع أنحاء أوروبا، ذلك أنها أعطت اختياراً بين اثنين: إما الموت وإما الدين.

ترى هل يملك الإبداع اليوم في الوطن العربي، أن يعطي هذا التأثير في النفس البشرية؟ كتاب واحد يحقق وباء وهجوماً على عقول المراهقين

ويأخذ بهم إلى قتل النفس أو اختيار الدخول في ديار الكهنة والصمت وقتل الحواس الدنيوية إلى الأبد.

يقول آندريه جيد:

. لقد ولّى عهد ذلك التيار الجارف وامّحت قنوات ذاك الزمان، ولّى سؤدد التأثير الذي يجمع المفكرين والمبدعين تحت لواء فكرة عظيمة واحدة، باختصار ذهب عصر المذهب الأدبي.

إذا كان التأثير الذي يجمع المبدعين قد تفكك وصار محض تأريخ وذكريات في أوربا كلها، فماذا ترانا نقول عن مبدعينا وهم على امتداد زمانهم يلعبون على طرف واحد من ذلك التيار؟ وينظرون إلى قنوات القصة القصيرة والرواية بعين الرضا (إننا نكتب أيضاً).. أعني كيف بهم وهم في أحسن حالات الصفاء والمحبة، مشتتون ناقمون، يلعنون بعضهم إذا جاءت كلمة واحدة طيبة في حق أي واحد منهم؟

إننا بأمس الحاجة إلى تنقية الأجواء الملوثة بالمنافع والتسابق نحو أمجاد زائفة لا يخسر السباق فيها غير الصائمين عن لعبةٍ الصياد والفريسة، إننا بأمس الحاجة أيضاً إلى تنقية ثقافتنا من جوقة الممثلين الذين ينهبون حقوق المبدع ثم ينفردون بالغنائم على غفلة من أصحاب الحق، وهم (نفر) يعيش على هبة التلفيقات فيأخذ من أبطالها جواز مرور إلى مدح نفسه وإجلالها، حجته التواضع والخوف على مسير الإبداع.

لقد كثر الكلام والكتابة عن هذا النمط الممثل (المتواضع) في الصحف والمجلات والموائد، وما انفك الشعراء وكتّاب القصة والنقاد وأهل الكلمة وجيرانها والموهومون بها، يكتبون كل يوم عن الشاعر (فلان) المتواضع، وعن القاص الغارق إلى عنقه بالتواضع، حتى صار علينا إبان الليل وعند أطراف النهار أن نتذكر قبل أن نكتب وقبل أن نقرأ، ضرورة أن (نتواضع) ونمعن في التواضع، والحقيقة التي لا يعرفها هذا النوع المتواضع من الكتّاب، هي أنهم مرغمون على التواضع ومجبرون على الجلوس تحت سقف التواضع والنوم بين طيات فراشه والاكتفاء بما أعطاه الحظ من اسم ومساحة يكتبون فيها، هم مرغمون على التواضع، و لم يكن تواضعهم اختياراً بين حالتين، فتلك حدودهم، وذاك العطاء هو أعلى طاقات عطائهم، لكنهم يريدون القول أن من حقهم التباهي أو التعالي لكنهم يختارون التواضع سمة لإبداعهم أو صفة لأنفسهم، بينما الواقع، هو أنهم بسطاء في التعبير عن همومهم، بسطاء في كتابة قصة قصيرة واحدة عن الحب أو ا لحرب أو الماضي، فكيف بهم إذا مسّت أقلامهم هموم العالم وإشكالات التطور والرعب النووي والاستنساخ البايولوجي؟ ماذا يفعلون إذا ما

دخل أفضلهم مملكة الرواية وأعطانا عملاً حقيقياً يستحق رفوف مكتباتنا وصناديق ذاكرتنا؟

* *

إن الناقد، وضمن إطار مسؤولياته التأريخية، هو الباحث عن الإبداع أولاً، ومن الإبداع يشير إلى الأسماء فيما بعد، أما الناقد عندنا، فهو الباحث عن الأسماء حتى يشير بعدها إلى الإبداع، والأسماء في دفتر ملاحظات الناقد تأتي بحسب أبجدية الوظيفة والمركز المالي والاجتماعي والسياسي، ولا شأن للموهبة في ذاكرة الناقد ولا في دفتر يومياته، إنه ناقد مأمور ومأجور دون أن يكون هناك من أعطاه أمراً أو استأجر منه وقتاً أو قلماً، فقد صار النقد نقداً منفعياً (يباع بفارق العملة) وليس نقداً إبداعياً مسؤولاً عن حماية الإبداع أو صاعداً به إلى قيمة أعلى، ترى هل جاء النقد حتى يكتب عن القصص أم جاء ليكتب عن أصحابها؟

يقول باسكال ساخراً:

. الرجال العظام، إذا كانوا أكبر منا، فذلك لأن رؤوسهم أعلى من رؤوسنا لكن أقدامهم هي في مستوى أقدامنا.

وما هو أدهى وأعجب، أن نرى هذا النمط من النقاد هو الذي يأكل الموائد كلها، هو المكرّم في المهرجانات والصحف الرسمية وغير الرسمية، هو صاحب الكلمة إذا ما ضاع أصحابها، هو فارس المجلات والجرائد العربية بأنواعها، هو شيخ (الطريقة) الذي لا ينافسه أيما شيخ عليها، هو الحاكم على مسابقات القصة والشعر، هو الذي ينطق بأسماء من أخرسهم بيديه، هو الناقد الفرد الجهبذ القادر على كل نتاج أدبي، هو كل شيء إذا ما ضاع من أمام أبصارنا وبصيرتنا كل شيء.

هكذا رشح الحظ والنقد عشرات الكتّاب، شعراء ونقاداً وقصاصين طال بيننا زمان (ضيافتهم) حتى نسينا أنهم طارئون على حياتنا وأن لا شأن لهم بنا ولا شأن لإبداعنا بأحسن واحد منهم، لكن قياس (الوهم) بعد عمر من الأكاذيب والأخطاء أصابه عطب الوهم أيضاً، لاسيما وقد رأينا البعض منهم يؤلف وينشر ويظهر في التلفزيون ويصبح محرراً في مجلة محترمة وعضواً في أبرز تجمع أدبي، وفوق هذا كله يناقش بيديه ولسانه وأعصابه ورموش عينيه آخر إصدارات عمالقة الفكر والإبداع في العالم!

المؤسف حقاً، أن أنصاف المبدعين هؤلاء، صاروا هم أصحاب الكلمة الفصل في بعض ما ينشر، وهم أصحاب الرأي الفاعل في برنامجك فجأة ترى

نفسك أنت ربّ البيت وما لك مفتاحه، لكنهم على غفلة من الحقائق كلها استخدموا نسخة صدئة من مفتاح بيتك وتسلّلوا كما اللصوص إلى أجمل بقعة من حديقة ماضيك وبساتين أفكارك وراح كل واحد منهم يلهو ويمزح في بيتك الشاسع الذي يزهو بأشجار قصصك وطفولتك، بل يأكل من مطبخك وتأريخك ثم يتشدق . كافراً بين الناس بما صنعت يداه ويشير بلا إحساس إلى أحلى أشجارك الخضر التي تزهو منذ أول فكرة ومنذ أول قصة ليقول (انظروا إلى حديقة بيتي)!

إذا كان بإمكان المرء أن يبيع ما يملك من (أوهام) فسوف يصبح بعض كتّابنا من أغنى أغنياء الدنيا، إذ لا أحد يخزن من الوهم كما يفعل كتّابنا، إنهم يمشون بالوهم من البيت في طريقهم إلى المقهى أو البار وكل واحد منهم يمشي بهذا الإحساس الذي غلّفه (الوهم) بأجود أنواع السيلوفين البراق.. والأوهام لا تتشابه طبعاً، إنها تأخذ صنف الدم ورائحة الفم ومستوى خراب المخ، الأوهام أجمل ما فيها أنها لا تتشابه، لأنها إذا ما تشابه بعضها مع بعضها الثاني صارت حالة من حالات الحقيقة.

الموهبة لا تحتاج إلى تنقيب دائم داخل النفس وبين الشرايين، لأنها عندما تكون سوف تشعر بها من نبض القلب، مع حساسية الجسد، سوف تشعر بها حتى حين تغازل النساء، سوف ترى كلامك وأنت تغازلهن أحلى.. أنت تشعر بالموهبة منذ الطفولة، منذ أول يوم تدخل فيه المدرسة وتمسك الطباشير لتكتب أول كلمة على سبورة (الحياة).

عادة ما يقال عن طفل موهوب بأنه (مختلف) عن بقية أقرانه، وربما يقال أيضاً عن طفل (معتوه) بأنه (مختلف) عن بقية أقرانه، لكنك فوراً ستعرف الفرق بين المعتوه والموهوب، سوف تعرف الفرق بسرعة كما تعرفه الآن بين مبدع أصيل وبين كاتب يسرق أفكار غيره ليكون.

الموهبة، كما رأى، عطاء وكرم، لهذا لا تأتي الموهبة عادة إلى بيوت البخلاء.

"

179

هوامش

ناظم حكمت
شاعر الثقافة المضيئة
(1902 - 1936)

نضال القاسم

إن أجمل البحار ذاك الذي لم نذهب إليه بعد
وأجمل الأطفال من لم يكبر بعد
وأجمل أيامنا التي لم نعشها بعد
وأجمل ما أريد قوله لم أقله بعد

ناظم حكمت

ولادة شاعر

في 47 شباط 1902 شهدت مدينة (سلانيك) إحدى ضواحي مدينة أسطنبول ولادة أعظم الشعراء في تاريخ الأدب التركي، وواحد من أبرز شعراء العالم في القرن العشرين، الشاعر

المبدع والفنان والكاتب المسرحي والقاص والروائي والمترجم والرسام (ناظم حكمت) والذي نشأ وسط تأثيرات الجوّ الثقافي والفني الذين كانا سائدين في بيت "حكمت بك" الذي كان يعمل آنذاك مديراً عاماً للمطبوعات، وقد انعكست الندوات وجلسات الحوار واللقاءات مع رجال الأدب في مخيلة شاعر تركيا إلى جانب المواهب التي كانت تتمتع بها الأم الرسامة "عائشة" والتي تنقل مذكرات ناظم حكمت فيما بعد أنها "كانت تتفق وقتها في رسم اللوحات الفنية وهي تحاكي الطبيعة وفق أسس المدارس الحديثة المختصة بالفنون التشكيلية في أوروبا "ويمتد التأثير الثقافي إلى أيام الجد "محمد ناظم حكمت" الذي كان والياً على الشام في فترة من فترات الحكم العثماني مكنته من اقتناء الكثير من أعمال النحت والتحف واللوحات النادرة، يضاف إلى ذلك وجود مكتبة ضمت بين رفوفها العديد من درر التراث العربي والإسلامي، كل تلك الركائز الثقافية والحضارية مهدت الطريق وأسهمت في وضع الأساس للثقافة والمعرفة الشاملة لدى الشاعر "ناظم حكمت" من هناك تشكلت الرؤى والأفكار لدى الشاعر وصارت تكوينات متلاحقة من الفلكلور القديم الممزوج بالفضاء البيئي الحديث يضاف إليه ما كان يترشح من العلوم الطبيعية وجماليات الشكل الفني ويضاف إلى ذلك كله أبعاد جديدة للضوء السياسي القادم من أفياء الاتحاد السوفيتي وإلى جانب ذلك معرفة تكاد تكون مذهلة بتفاصيل الحياة التركية وعقدها، وهكذا تكونت نقطة البداية التي قادت "حكمت" نحو آفاق النور والمعرفة والتجذر الوطني، ثم إن المقارنات التي كانت تعقد بين الأب والأم وبقية أصدقاء العائلة في الغالب وتتناول الهموم السياسية والبحث عن الحرية ووضع حد للحروب التي كانت دائرة آنذاك في العديد من دول العالم، وأيضاً كانت هناك مساحة للحديث عن قصص الحب والبطولة وقراءة الشعر القديم والجديد القادم من فرنسا، تلك الأمسيات التي كان الصالون الأنيق يشهدها بشكل متواصل لا ينقطع أعطت ناظم حكمت مخزوناً ثقافياً إنسانياً بالغ الشفافية في آن واحد ارتكزت عليه فيما بعد نتاجاته في القصة والشعر والمسرح.

كان ذلك الصدى لا يختفي أو ينقطع وهو يتشكل كأقواس قزح ليرسم البيئة معتمداً على صفاء ينابيع الشعر وفق اختيار في غاية الذكاء والدقة لتوظيف المثير للاهتمام في قصص وأساطير وحكايات قديمة لكنها تبقى تحمل دلالات معاصرة، لقد عرف "ناظم حكمت" الكثير عن حلقات التاريخ التركي المتعاقب وعن مراحل القوة والضعف، كما درس أوجه الاختلاف البيئي والجغرافي لأقاليم ومناطق تركيا البعيدة والقريبة وفهم بعمق وصدق تلك التقاليد والعادات الشعبية للفلاحين والعمال وشرائح اجتماعية أخرى.

وفي مدرسة (طاش وغلطة سراي) وصولاً إلى المدرسة الحربية تلك كانت المراحل الأساسية التي تمثل الأساس المهم في تكوين وتشكيل الملامح الخاصة بالشاعر ناظم حكمت وخلال سنوات الدراسة تلك بدأ بنظم الشعر ونشر بعضه في الصحف، ويؤكد ذلك الناقد "أكمل الدين إحسان . بقوله: بعد سقوط مدينتي "أدرنة والبورصة" نشر ناظم حكمت قصيدة (الأختان

والأربعين حرامي) حيث وصف فيها الواقع السيئ الذي وصله إليه وطنه، وفي العام 1920 غادر مع زميله "وآلا نور الدين" مدينة أسطنبول التي استولى عليها الحلفاء والتحق أثر ذلك بـ "جبهة النضال القومي في الأناضول" والتي كان يقودها "مصطفى أتاتورك" الذي أستمع إلى قصيدة (الصفصاف الباكي) والتي كان ناظم حكمت سجلها على أسطوانة وقد عبر أتاتورك عن إعجابه الكبير بالمضمون الجديد الذي من شأنه إثارة الحماس والقوة في أبناء تركيا كما يلفت انتباهه طريقة إلقاء الشاعر لمنظومته الشعرية وتصويره بعمق وشفافية ملحة الدفاع عن حدود الوطن، وكانت تلك القصائد جناحاً طار به حكمت إلى الاتحاد السوفيتي لدراسة الاقتصاد السياسي وهناك اتصل بالحياة الثقافية والأدبية وأفاد من ظاهرة شاعر روسيا الكبير "مايوفسكي" كما لمس عن قرب إنجازات أدبية ضخمة ارتبطت بتلك التحولات الهامة التي أحدثتها ثورة أكتوبر 1917 كما وجد فارقاً بين خياله الشاعري والواقع الموضوعي الذي أصبحت تجسده أفكار الإنسان ضمن مرحلة التحول الاشتراكي الجديدة وإلى جانب دراسته اتصل بالحياة الفنية والثقافية وأفاد كثيراً من الإنجاز المتنوع الذي أصبحت تجسده أفكار الإنسان ضمن مرحلة التحول الاشتراكي الجديدة وإلى جانب دراسته اتصل بالحياة الفنية والثقافية وأفاد كثيراً من إطلاعه على منهج الواقعية، وبعودته من موسكو تبدأ مرحلة الحياة الأدبية المؤثرة وكتابة الشعر المعارض والصمود بوجه التهم السياسية الموجهة إليه.

الصوت الجديد

وفي أحلك الفترات السياسية التي مرت بتركيا ظهر ناظم حكمت وكان ظهوره يمثل صوتاً جديداً أو نغمة متمردة في تيار الأدب الرجعي، فهو قد توصل إلى اكتشاف أسرار اللغة التركية واستلهم في قصائده تراث شعبه وملامحه البطولية القديمة مع إضافة عنصر المعاصرة إلى كل ذلك، وكانت كلماته وقصائده تهاجم التردد والاستكانة وتحض على الثورة والتمرد وتبشر بالحياة الحرة الكريمة وإيمانه بالحاجة الماسة إلى العدالة الاجتماعية والإخاء الإنساني لذلك

مايكوفسكي

توحدت ضده البيروقراطية الثقافية التركية والفاشية السياسية واتخذت قرارها الهادف على خنق صوته من خلال إصدار الأحكام المتواصلة ضده.

أنا الشاعر
أحفر على الجدران
صور أشعاري الشبيهة بالصواعق
وأصفر ألحانها في الطرقات...

وبعد إعلان الجمهورية التركية عام 1923 تراجعت التيارات الأدبية القديمة مثل الفجر الآتي وحركة الأدب الجديد والأدب التركي القومي وبدأ ميلاد أدب أطلق عليه تيار الأدب الجمهوري والذي ينطلق من مفاهيم النظام الجديد ويستخدم صيغاً وأشكالاً فنية جديدة جعلت قاعدة الجمهورية الفتية ينتبهون إلى أهمية رعاية ودعم ذلك الأدب باعتباره المعبر الحقيقي عن هوية النظام الجديد انطلاقاً من

دعوة كمال أتاتورك في خلق طبقة من الشعراء والكتاب لقيادة الأدب التركي في عاصمة تركيا أنقرة وداخل إطار حركة الأدب الجمهورية الجديد أظهر ناظم حكمت دعوته بأهمية استخدام المفهوم الجمهوري التحرري للشعر والأدب وكان ظهوره يمثل صوتاً جديداً وجريئاً حيث عرف الطريق إلى أسرار اللغة التركية واستلهم في صور قصائده تراث الشعب التركي وملامحه الأسطورية، ومن قراءة شعره يتضح لنا أن جوهر القضية الشعرية عنده هو التعبير عن أفاق المستقبل حيث انطلق تيار الإبداع الشعري عنده من تجارب إنسانية نضالية جعلته يقف بثبات إلى جانب أكبر شعراء العصر من أمثال (مايكوفسكي ونيرودا ولوركا وأراغون)..

وبعد عودة ناظم حكمت إلى تركيا عمل بنشاط متواصل لنشر دعوته فشارك في تحرير العديد من المجلات وكان من أبرزها "المصور والمنجل والمطرقة والضياء" حيث نشر في تلك المجلة أشعاراً ومقالات وترجمات لمواضيع مختلفة عن الفرنسية والروسية وفي عام 1929 نشر ديوانه المهم "835 سطراً" والذي اعتبر حدثاً هاماً في تاريخ الأدب التركي الحديث وبداية مرحلة جديدة من شعره فقد هجر العروض والوزن التركي المعروف باسم هجا والذي يعتمد على تكرار معين لعدد من المقاطع الصوتية، واصطنع فيه وزناً متحرراً من التعقيدات العروضية وأدخل نمطاً جديداً من الإيقاعات ومن المقاطع المتدرجة التي تتدفق من أول القصيدة وتظل تتغير وتتزايد حتى نهاية القصيدة، وبذلك أمد الشعر التركي برافد عظيم من التجديد وبهذا أوجد "ناظم حكمت" الشكل الشعري الذي يتفق مع المضمون الثوري الدافق الذي عبر عنه في أشعاره وتأثر في هذه الفترة بالشاعر الروسي "مايكوفسكي" ولم يتجاوز تأثره به إلى تقليده، حيث يقول عن ذلك: إن أبيات مايكوفسكي المقطعة تشبه في الواقع أبياتي ولكنها نظمت من العروض، أنها من بحر المستزاد الروسي، أما أوزان أشعاري فليست سوى إيقاع محض".

هكذا يرى ناظم حكمت المقارنة بين أشعاره ونتاج مكايكوفسكي، تمتاز النتاجات الشعرية التي أصدرها ناظم حكمت في تلك المرحلة بأنها اتخذت من تمجيد الثورة التركية وأبطالها موضوعاً أساسياً لها حاورته بحماس كبير وبعاطفة متهدجة ومتوهجة، وتبرز في تلك الأشعار اتجاهات لفتح نوافذ نحو العالم الخارجي بما يجعل من المضامين والأشكال التركية تجد مساحة لها..

ومن خلال حركة التحديث والانفتاح الثقافي بدأت مرحلة تأسيس الجمعيات السرية والعلنية التي كان من بين أهدافها الاهتمام بنشر الثقافة الفكر وتوسيع مساحة الرأي والحرية وتحقق بفضل ذلك تأصيل جاد ومهم للتيارات الجديدة في الأدب والفن وعموم مفردات الثقافة، حصل كل ذلك بسبب عودة أعداد كثيرة من الأتراك الهاربين من تعسف بعض سلاطين الدولة العثمانية إلى أوروبا والذين جلبوا معهم التقاليد والأفكار الجديدة وشكلوا فرقاً غير منظورة لترجمة العديد من الكتب والروايات ودواوين الشعر والمسرحيات، تلك المساهمات والجهود أحدثت اتجاهاً جديداً أخذ يتعمق في مختلف فنون الأدب، كما برزت محاولات للعديد من الكتاب والشعراء الأتراك في

محاكاة الروائع الأدبية الكلاسيكية في توجهاتها وأساليبها وأشكال بنائها الفني، في تلك المحاولات عمد المثقفون الأتراك لإعادة النظر في تراثهم الأدبي القديم والعمل على بنائه بشكل يتفق وطموحاته الشخصية التركية مبتعدين عن الأسلوب القديم الذي اعتبروه من إفراز الذوق الفارسي، وقد أثمرت تلك الجهود ظهور نزعة جديدة في الأدب والفن من ملامحها الابتعاد عن الأسلوب الفردي القديم، كما حملت المحاولات الجديدة أفكاراً جريئة لربط الأدب بالسياسة من جهة وربط الأدب بالشعب من جهة أخرى، أسست تلك المحاولات لبدايات أدب جديد يعبر عن تطلعات الطبقة الوسطى، وصار من وسائل خدمة المجتمع وشهد القرن العشرين تطوراً كبيراً في ميدان الثقافة التركية بشكل عام وفي ميدان الشعر بشكل خاص، فقد تم وضع أوزان جديدة للشعر التركي والخروج من دائرة التبعية لأوزان الشعر العربي التي كانت تستخدم في نظم القصيدة.

ومع إعلان الجمهورية التركية حقق الأدب والشعر والمسرح وعموم مفردات الثقافة الأخرى قفزة كبيرة عن طريق تطوير أساليبه المختلفة واختيار المضامين الجديدة وحلقات الإبداع أشكالاً ومدارس وأساليب وصولاً إلى تأسيس قاعدة ثقافية، وكان من بين تلك الإرهاصات ظهور شاعر تركيا الكبير "ناظم حكمت" الذي يعتبر ظهوره إيذاناً ببداية عصر جديد للشعر الذي يسلك طريقاً معارضاً للسلطة ومدافعاً عن حقوق الشعب، وعندما توضحت هوية ومسار ذاك الاتجاه اجتذب إليه عشرات الشعراء والشباب ووضع الشعر التركي في مصاف الأدب العالمي..

وقد حلفت غالبية قصائده بنبض درامي حيّ، وتقنيات فنية رائعة، سواء أكانت تشكيلية أو موسيقية أو سينمائية، كما في قصيدته الشهيرة (قصة القصص)، على الرغم من بنيتها السردية والتي يطرح فيها فلسفته التفاؤلية في الحياة والوجود:

(قصة القصص)

على ضفة نهر، واقفان

دلبة وأنا،

على الماء تنطبع صورتان

الدّلبة وأنا

وشعاع الماء يشرق علينا

الدّلبة وأنا

وفي عام 1930 ساهم بحماسة في إصدار مجلة "الوجود" التي شكلت مسيرتها انعطافة كبرى نحو الاتجاه إلى الشعر الاجتماعي في الأدب التركي مساهماً مع مجموعة من الشعراء الشباب بدراسة مشاكل الريف التركي، وفي الفترة التي كان يعمل فيها ناظم حكمت مترجماً للأفلام الأجنبية كتب العبارة التالية على الفيلم الذي يصور احتلال الحبشة "الفاشية تسير في شوارع اسطنبول" كما غير مضمون خطاب القائد "هانيبال" وهو يخطب في جنوده ليذكرهم بفضائل الحضارة الرومانية على الأرض الأفريقية وصار الخطاب على النحو التالي "أيها الجنود الرومان أنكم هنا في أفريقيا لتمتصوا دماء المغلوبين والضعفاء فامضوا إلى القتل والسلب وانتهاك الأعراض"..

على جباهنا تيجان الشباب المتقدة،

لا نكترث بالعتب أيما اكتراث

وبأيدينا سياط نشوتنا الملتهبة،

وقد عمل ناظم حكمت حتى عام 1936 في الصحف والمطابع واستوديوهات السينما، ونشر كثيراً من أشعاره الساخرة، وقاد حملة ضد أصنام الشعر التقليدي، وكان يوقع أشعاره وكتاباته باسم "أورخان سليم"، وفي تلك الفترة أخذ ينادي بضرورة العمل لأجل تركيا جديدة متحررة من السيطرة الأجنبية متقدمة في مجالات الحياة الأخرى، وصار يكرس وقته بما يمهد لنشر أفكاره في التغيير وفضح القوى الغاشمة التي كان خطرها يتصاعد في تركيا حيث كانت مؤشرات السياسة آنذاك تشير إلى اندفاع الحكومة نحو التنسيق والتفاهم مع القوى النازية والوقوف معها في المواجهة العسكرية المشتعلة وفي خضم الهجمة المضادة تم إيقاف ناظم حكمت والعديد من الأدباء والمفكرين والأتراك وإبداعهم في سجون تركيا، وفي جوّ من السرية التامة جرت محاكمته وصدر الحكم بسجنه ثمانية وعشرين عاماً.

يقول عنه أحد شعراء عصره "ناظم حكمت ثالث اثنين؛ دانتي وشكسبير" ومن داخل السجن الرهيب في "بورصة" وعبر جدران زنزانات السجن والأبواب الموصدة والظلام الحالك وخشونة الحراس واصل كتابة شعره النابض بالقوة والكبرياء والمواجهة والثورة، لم تستهلكه المرارة أو الوحدة أو الخوف وكان يردد بشكل دائم:

إن قوتي في هذه الدنيا الواسعة

ناجمة من كوني لست وحيداً

قلبي فيها يخفق مع أبعد نجم في السماء

وكان السلطة التركية تتابع الكاتب والشاعر الذي صار يمثل تياراً قوياً في الأدب ويثير بقصائده وكتاباته انتباه الجماهير إلى الوضع المأساوي الذي يحيط بها من كل جانب، ولكي تسكت ذاك الصوت الوطني عمدت أجهزة القمع في نظام "عصمت إينونو" إلى اعتقاله وحكمت عليه بالسجن مدداً متداخلة بلغت واحداً وستين عاماً وقد كانت التهم الموجهة له تتلخص بتكوين معارضة للنظام في الكلية الحربية والتخطيط للقيام بانقلاب ضد النظام وكذلك نشر مقالات وقصائد تثير الاضطراب في البلاد..

ولقد أراد السلطة من خلال ذاك الحكم الجائر على الشاعر ناظم حكمت إرهاب بقية الأقلام الوطنية المعارضة حيث اعتقلت معه الشاعر "عز الدين داينمو" وكذلك الكاتب الروائي "أورهان كمال"، لكن ناظم حكمت لم يستسلم لليأس فيقرر كتابة رسالة يوجهها إلى رئيس الجمهورية "مصطفى أتاتورك" الذي كان آنذاك على فراش الموت يحتضر.

ناظم حكمت والسجن

في السنوات العشر الواقعة بين 1928 و1938 سُجن حكمت لمرات ومرات حتى أن مؤرخي سيرته يقولون أنه كان يدخل السجن ويخرج منه مرات عديدة ليس من المهم أن نعرف عددها وذلك لكثرتها، لكن عام 1938 شهد تحولاً جديداً في إيقاع السجن والحرية، حيث أدخل حكمت سجون تركيا في أنقرة ومن ثم في اسطنبول ثم بورصا، ثم أعيد إلى السجن في اسطنبول، وظل سجيناً حتى عام 1950.

ستة وخمسون عاماً من مجموعة الأحكام

التي صدرت ضد ناظم حكمت، أمضى منها ست عشرة سنةً في السجن، لاسيما بعد الحكم عليه في 30 آذار 1938 بالسجن 28 سنة و4 أشهر مع الأشغال الشاقة وكان في أغلب الأحيان ينفذ أوامر الحبس الانفرادي وعندما وهنت قواه وأنهكه المرض أعلن الإضراب عن الطعام حتى الموت كوسيلة لردع همجية السلطة ضده وفي لعام 1950 هبت عاصفة من الاحتجاج من أجله شملت العالم كله قام بها أدباء ومثقفو تركيا والعالم أمثال: برتراند راسل، بيكاسو، نيرودا وآراغون وكانت الحملة مشفوعة بإضرابه الطويل عن الطعام والذي آزره فيه الشعراء: أورهان ولي، مليح جودت أنداي وأوكتاي رفعت إضافة إلى والدته العجوز ولقد استطاعت هذه الحملة أن تنتزعه من براثن السلطة ليغادر حدود تركيا إلى الاتحاد السوفيتي في عملية فرار محفوفة بالمخاطر في عام 1951 حيث أمضى وفي بعض البلدان الاشتراكية بقية عمره، وفي منفاه تابع حمل قضية بلاده وواصل كتابة أجمل القصائد التي تغنى فيها بقوة الإنسان وبأهمية النضال لبناء العالم بنور الحب والعمل الحازم لإشاعة أفكار الحرية والسلام، كانت أروع قصائده في المنفى السوفيتي تلك التي كتبها لزوجته (منور) وابنه (محمد) اللذين انقطعت أخبارهما عنه ولم يعثر عليهما قبل وفاته حيث يقول في أحد مقاطعها:

"... وفي مغيب آخر أيام عمري

سوف أراك وأرى أصدقائي،

... ولن أحمل معي تحت الثرى غير حسرة الأغنية

... التي لم تتم وحيدتي

أنت وحيدتي في العالم."

المواجهة والحرية

يؤكد الدكتور "إبراهيم الداقوقي" أن مصطفى كمال أتاتورك كان يقول لجلسائه "إن ناظم حكمت بريء من كل التهم الموجهة إليه، أن بعض العسكريين يريدون إفناءه" ويموت مصطفى كمال أتاتورك عام 1938 يسدل الستار على قضية ناظم حكمت وتظل بين الجدران المغلقة حتى العام 1950 حيث يبدأ عهد جديد من الديكتاتورية والفاشية في تركيا بعد تولي "عصمت إينونو" الحكم حيث تصادر حرية الأحزاب والصحافة ويستأثر حزب الشعب الجمهوري بمقاليد الحكم ثم يفشل ذلك الحزب في الانتخابات فيترك الحكم للحزب الوطني الديمقراطي المعارض الذي يستلم الحكم ويطلق الحريات الديمقراطية ويسمح أيضاً بتشكيل الأحزاب السياسية. وكانت المفاجأة الأولى إعلان ناظم حكمت الإضراب عن الطعام حتى الموت مطالباً بإطلاق سراحه.

وتحت عنوان الموت جوعاً تفادياً للموت من الوحدة كتب نديم غورسل **Nedim Gursel** مستذكراً تلك الأيام التي واجه ناظم حكمت فيها الطغيان بالإضراب وهو يصف أم الشاعر قائلاً "امرأة عجوز تمشي وسط الحشد فوق جسر غلطا في اسطنبول وهي تحمل لافتة كتب عليها: "ابني ناظم حكمت مضرب عن الطعام وأنا أيضاً أريد أن أموت". الصورة مأخوذة في يوم ربيعي كانت فيه أشجار طرف السرايا مزهرة. ويبدو ابن المرأة، الشاعر التركي الكبير ناظم حكمت (1902 ـ 1963)، متعب الوجه في صورة أخرى من الصحيفة نفسها المؤرخة في 9 أيار/مايو 1950.

وقد جاء في العنوان العريض: "ناظم حكمت مضرب عن الطعام منذ ستة أيام". ويبدو العنوان الفرعي غريباً بعض الشيء بعد مرور خمسين عاماً وعلى عتبة القرن الحادي والعشرين: "طبيب السجن يقول إنه سيتدخل في حال خطر الموت".

ولقد تبنت الصحافة الوطنية في تركيا والعالم ذلك الموقف وراحت تضغط لإطلاق سراح ناظم حكمت من السجن، وتمكنت من إجبار الحكومة على اتخاذ القرار بإصدار العفو العام عن السجناء السياسيين ومن ضمنهم ناظم حكمت وذلك نتيجة لضغط الرأي العام التركي والعالمي، ثم كان المفاجأة الثانية في ذلك العالم هي نجاح الشاعر في عملية الهروب عن طريق البحر الأسود بزورق بخاري صغير بعد أن واجهته تهديدات الموت الأكيد مرة بالاعتقال ومرة أخرى بمحاولة قتله في حادث سيارة ومرة ثالثة بمحاولة سوقه إلى الخدمة العسكرية باعتباره متخلفاً عنها.

وقد حاولت المحاكم التركية طوال الفترة من 1950 . 1964 منع كتب ودواوين ناظم حكمت وأمثاله من الشعراء المعارضين وحجبها عن التداول سواء بإقامة الدعاوى ضدهم أو اتخاذ مجلس الوزراء التركي لقرارات المنع حول تلك الكتب، وعندما صدرت مجلة الجبهة المعارضة التي كان يرأس تحريرها "دوغان أوجي" في 30 تشرين الأول من العام 1964 متضمناً مقالة من ناظم حكمت واصفاً إياه المقال "بالشاعر الوطني" وناشراً قصيدته المشهورة "وطني"، ولقد كان نشر المقال والقصيدة بمنزلة الرد على الافتراضات التي تطلقها ضده الصحافة الرجعية متهمة إياه بالخيانة الوطنية مشيرة إلى هروبه إلى دولة مجاورة، أعتبر ذاك المقال بمنزلة تزكية له فأقام المدعي العام لمحكمة الصحافة الدعوى على كاتب المقال بسبب نشره قصيدة من كتاب ممنوع بموجب قرار مجلس الوزراء، إلا أن عدم نشر القرار المذكور في الجريدة الرسمية أسقط الدعوى وكان ذلك الحدث بداية الطريق لنشر الكثير من أشعار حكمت ودواوينه في العام نفسه الذي نظرت فيه المحكمة الدعوى.

ناظم حكمة والنقد

يقول الناقد "أتاوؤل بهرام أوغلو": لكي يكون الشعر عالمياً يجب أن يحتوي بالدرجة الأولى على أهم المواضيع والقيم الإنسانية والاجتماعية وأن يحتوي من الناحية الشكلية على أعلى مستوى من التطور في هذا المجال وبالنسبة لناظم حكمت، فقد كان وهو في سن الطفولة على معرفة بالشعر الفرنسي ولاسيما بودلير كما أنه كان على معرفة تامة بالشعر الكلاسيكي والشعبي التركي، وفي شبابه اطلع على الشعر الثوري الروسي وخاصة مايكوفسكي وقد استطاع التوصل إلى الإلمام بجميع التيارات الشعرية،وأصبح شعره يناقش المشاكل الاجتماعية للمجتمع الذي يعيش فيه وأنني أعتقد أن هذه هي الأسباب التي جعلت ناظم حكمت شاعراً عالمياً"..

أما قبل ظهوره فقد كان الشعر التركي يحتضر في جوّ من الرتابة والبلاغة والمضامين الذاتية مشدوداً إلى حركة الآداب الشرقية، يصفه الناقد التركي البارز "صدري أدهم أرتام" حيث يقول في كتابه تاريخ الشعر التركي الحديث" كان الشعر التركي جثة بين جثث النظم المتشابهة النغم يواصل نسج شرنقة المواعظ والآهات والمدائح الصوفية ويجمع النقاد

الأتراك على أن ناظم حكمت كان مجدداً في الشكل الشعري والمضمون والنظرة إلى الأشياء حيث يؤكد ذلك أيضاً الناقد التركي "فروزان خسرونكييه" في كتابه الذي يتناول "شعراء تركيا المجددون" بقوله عنه: ناظم حكمت أول من حطم ناب الفيل في شعرنا الذاتي الفردي وقد دبت الحياة في اللغة التركية على يديه "بينما يرى الناقد "أمين يالمن" أن ناظم حكمت ابن بار للشعب التركي أحس بعذابه في أعمق أعماقه ووظف شعره لتخليص الإنسان من ظلم الإنسان وتدمير حالة البؤس والعبودية"، يأتي التجديد الأساسي في الشعر التركي بعد إعلان الجمهورية على يد (ناظم حكمت). وهذا تجديدٌ فجّر ثورة سليمة على صعيدي الشكل والمضمون. ألقى ناظم حكمت الوزن جانباً، وهو الذي حرر المضمون من قيود الشكل. عارض "الشعرية" بأول كتابين له "835 سطراً" و"جوكندوسي ـ يا ـ أو"، وهدم مفهوم الشطر، ولكنه لم ينقطع عن التقاليد. المضمون هو المهم بالنسبة إليه. ويجب أن يتوافق الشكل مع المضمون، ويجب أن يكون المضمون أوضح. فوق هذا فإن المضمون المطروح في شعره يستند إلى أيديولوجية، ويحتوي على موقف سياسي. ولم يبق عند حدود التبني الواعي للواقعية الاجتماعية، بل قدّم أقوى الأمثلة في هذا الميدان، فأثر بالجيل الذي أتى بعده، وبالشعر التركي بعد عام 1960. ودخل الشعر التركي بفضله إلى نهج الواقعية الاجتماعية، فهو شاعر الواقعية بلا منازع حيث يقول في إحدى قصائده:

لم يكونوا بضعة أشخاص
لم يكونوا خمسة أو عشرة
بل ثلاثين مليوناً من الجياع عندنا!
هم لنا!
نحن لهم!
فالجبال للبحر!
والبحر للجبال!

وعندما يُنظر إلى شكل شعر ناظم حكمت نجد أنه بدأ بتيار وصف بصفات مثل "النظم الحر" و"الشعر الحر"، وألقى جانباً قيود الوزن والقافية من الشعر. وقد كانت هنالك تجارب سبقته على هذا الطريق، وخاصة أن (توفيق فكرت) طوّر (وزن المستزاد الحر) إلى الحدود القصوى، واقترب بالشعر من النثر. وأراد (أحمد هاشم) الوصول إلى الإلقاء الحر من خلال كسر الشطر، ولكنه قدم تجاربه هذه متلاعباً بقوالب البحور فقط وأما في البداية، فقد كتب ناظم حكمت قصائده موزونة تحت تأثير تيار الأدب القومي، ولكنه بدأ بمفهوم جديد للشعر عند ذهابه إلى الأناضول (عام 1921) وتبلورت مبادئه خلال سنوات دراسته في موسكو مغيراً الشعر التركي الذي كان لا يفكر مجرد التفكير بافتقاده الوزن تغييراً جذرياً.

الجياع اصطفوا، الجياع!
لم يعودوا رجالاً أو نساءً، شباباً أو فتيات،
بل أشجار ملتوية ذاوية
ذات أغصان ملتوية!
لا، لم يعودوا رجالاً أو نساءً، شباباً أو فتيات،
بل أشجار هزيلة نحيلة!

ولقد تأثر حكمت بالمستقبلية والبنائية اللتين تعرف إليهما موسكو، ومع تخليه عن الوزن فإنهُ لم يتخلَّ عن القافية ولهذا السبب أحدثت

أشعاره الجديدة التي نشرها في مجلة التنوير (1923 . 1925) عند عودته إلى تركيا أصداء واسعة على صعيد البناء.

وتشير الدراسات التوثيقية التي تصدَّت لحياة الشاعر إلى أن ناظم حكمت بدأ ينظم الشعر خلال دراسته الثانوية وهو في الثامنة عشرة من عمره وكان ينشر قصائده في الصحف التركية ذات الانتشار الواسع، وأثناء إقامته في أذربيجان نشره في باكو أول ديوان له بالحروف العربية وكان بعنوان "أنشودة من يرتشفون الشمس" وفي حديث له مع أكبر بابايف يقول ناظم حكمت: "يمكن أن يُكتب الشعر بقافية أو دون قافية، بوزن أو دون وزن، بفيض من الصور أو دون صور، صراخاً أو همساً، يكفي أن يُكتب شيء، وليجد ما كُتب شكله الأمثل . وأحياناً الشكل الأمثل نسبة إلى مرحلة تاريخية . أنا شخصياً أريد للشكل أن يناسب المضمون بحيث يبرز المضمون أكثر، ولكنه . أي الشكل الجديد . لا يُعرف" ويضيف "ليس ثمة شكل أو وزن معين في أشعاري عموماً. ولكنه يوجد فيها أيضاً شكل ووزن. فهي (ميلودية) و(هارمونية)، وهي مقفاة وغير مقفاة، أبيات جميلة وكلٌ جميل. ولكنها الشكل الحيوي والوزن الأنسب للشعر الذي يجب أن ينعكس في العالمين الداخلي والخارجي للإنسان الفعال في الواقع الجديد. أريد الوصول إلى شكل ووزن أسمى، وإلى أطر متحركة ومتغيرة. (...) أنا لستُ متناقضاً مع طبقتي الاجتماعية أو معارضاً لها. لهذا السبب، أقول إن الفن ليس للفن. أريد أن أصل بالشعر إلى الواقعية الجدلية المركبة." (كل شهر. نيسان 1937)..

يا لها من أغنية!

إنها أغنية الذين يشربون الشمس

في كؤوس من الفخّار!

يا لها من جدلية!

إنها جدلية

خصلات من الشعر الناري

جدلية تتلوّى

مثل مشعل أحمر كالدم يتوهج

فوق الجباه السمراء

لأبطال أقدامهم النحاسية حافية!

أنا أيضاً رأيت أولئك الأبطال،

أنا أيضاً نسجت تلك الجدلية،

أنا أيضاً

عبرت معهم

ذلك الجسر

الموصل إلى الشمس!

أنا أيضاً شربت الشمس في كؤوس من الفخار.

أنا أيضاً أنشدت تلك الأغنية!

ولم يدخل ناظم حكمت الجدل المتعلق بالشكل في الفعل الشعري. حيث إن هدفه إيجاد الشكل الملائم للمضمون. لهذا السبب لم يكن منفتحاً على الأدب التركي فقط، بل على تقاليد الآداب التي عرفها كلها. يمكنه الاستفادة منها كلها. لأن الأمر بالنسبة إليه: "كل فنان يبحث حتى نهاية عمره. وعلى نهج هذا البحث سيعمل على إيجاد الشكل الأنسب لكل تشخيص، وعلى عدم تكرار ذاته، وعدم التقليد مع المحافظة على شخصيته. لن يعترف بقاعدة ثابتة أو مطلقة. "(من حديثه مع باباييف). وهذا يعني

تغيّر الشكل دائماً بالارتباط مع المضمون برفقة حالٍ متحركة. الاستخدام المحمل للفن الثابت، والرؤية الاجتماعية للعالم هي التي تحدد الاستخدام.

ويقول ناظم حكمت عن تجربته الشعرية "أنا لا أتقيد في إنتاجي بشكل من الأشكال، أُقفّي، أكتب الشعر الحرّ، استعمل البناء الأسطوري، أفيد كثيراً من المضمون والشكل الفلكلوري، وكل الذي أرتكز عليه هو الواقعية في طريقة التناول، وأقصد بذلك تصوير الواقع في تطوره وتنوعه وغناه "لذلك استعار ناظم حكمت من التاريخ الإسلامي ملحمة الشيخ بدر الدين بن قاضي صماونة، وعمد من خلالها إلى تصوير كفاح ثائر تركي من القرن الرابع عشر لقي حتفه في نهاية كفاحه، ويعد هذا العمل الأدبي إحدى روائع الأدب التركي الذي حاز ناظم حكمت من خلاله على شهرة عالمية..

ولقد أكد ناظم بنفسه: "إن جذور شعري تضرب عميقاً في تراب وطني، إلا أنني أستطيل بكل أغصانه إلى كل الأراضي، إلى كل الحضارات التي شيدت فوق تلك الأراضي، إلى عالمنا الكبير"، وقد تحقق له ذلك فعلاً، حيث تبحّر في لغته القومية، وأضحى أستاذاً قديراً استطاع إيصال الرومانسية الثورية إلى أوجها، وأحدث ثورة هائلة في الشعر التركي، حيث بات من المستحيل إنكار تأثيره الجلي في الشعراء الأتراك، منذ ثلاثينيات القرن الماضي حتى اليوم، ولاسيما في الشعراء ذوي التوجهات والمشاربٍ الاشتراكية، كما أن تأثيره قد طال أيضاً الكثيرين من شعراء المعمورة، حيث لم يحظ أي شاعر تركي سواه بشهرته، وكثرة ترجمات أشعاره والتي ترجمت إلى عشرات اللغات الأخرى.

ويقول أتاؤول بهرام أوغلو: "إن الشعر القومي له دور كبير في دفع الشاعر إلى المستوى المرموق وأعني بذلك المستوى العالمي وكما قلت عندما يتعرض الشاعر بالذات إلى القيم الإنسانية للمجتمع الذي يعيش فيه، ولكني أعتقد أن الموضوع الشعري للشاعر يجب أن لا يتحدد داخل الحدود والقضايا المحلية والوطنية، بل يجب أن يتعداه إلى القضايا العالمية ذات الاشتباك الساخن وألا يبقى الشاعر فلكلورياً داخل حدود وطنه" ويرى رئيس وزراء تركيا الأسبق الشاعر "بولند أجويد" هذه القضية على النحو التالي. وإذا كان الشاعر يقوم بترتيب الكلمات وفقاً لمفهوم عالم اللغة، فإنه يفعل ذلك تماشياً مع السائد". إذاً هو ليس مطالباً بذلك. والشاعر فوق ذلك ليس مرتبطاً بمضامين الكلمات التي كما هي مقبولة في المجتمع.. لكن يمكن استخدام الكلمات ذاتها التي يستخدمها الآخرون في مهامهم الاجتماعية ومشاهداتهم الموضوعية من أجل التعبير عن انطباعاته الذاتية وأفعاله الخاصة. ويمكن أن يضيف للكلمات والمصطلحات مضامين جديدة... كما يحق له أن يحدث الكلمات المهترئة ويطورها ويولد كلمات أخرى، وربما يعيد الحياة إلى مفردات اندثرت، أو يوجد كلمات جديدة.. يعترف للشاعر بهذه الحريات كلها في اللغة أكثر من العالم والفيلسوف أو الآخرين، وهكذا تصبح اللغة أكثر فعالية على لسان الشاعر وتصبح أكثر جدوى، وعلى الرغم من أنه لا يستخدم اللغة وسيلة

اتصال إلا أنه يزيد من قيمتها وفعاليتها التواصلية، فحين يوسع إمكانات اللغة التعبيرية تتسع حدودها، فلو كتب الشاعر خارج نطاق الهدف الشعري، أو كتب من أجل نفسه وليس من أجل الآخرين فإنه يفكر ويكتب من أجل الناس. وحتى عندما يكتب من أجل ذاته وحين يكون متجهاً نحو داخله وليس نحو الخارج فسيكون مفيداً للإنسان والإنسانية، لا يمكن للإنسان أن يجد الحقيقة إلا في نفسه فقط وليس خارجها.. في الخارج يرى صور الحقيقة فقط، أما في داخله فيلامس جوهرها، وليس الشاعر من يوجه حزمة الضوء باحثاً عن الحقيقة خارجه.. بل هو الذي يحس الحقيقة وإشعاعاتها في إراداته ومداركه الداخلية..

ترامى إلى سمعي أنين ينبعث من بين أشجار السرو

فسألت نفسي: أيبكي أحد في هذا المكان؟

أم أنها الرياح، وحيدة، تردد

هاهنا ذكريات حب عتيق؟

ظننت أن الموتى يضحكون

حين تسدل فوق عيونهم الستائر السود؛

أم أنهم الذين أحبوا في حياتهم،

مازالوا، بعد موتهم، ينوحون مع أشجار السرو؟

وقد بدأ عمل ناظم حكمت على طريق تطوير مفهوم الأدب الاجتماعي أساساً عام 1929، وتكثف خلال سنوات عمله في مجال (الشهرة المصورة). وبدأ الصراع ضد مفاهيم الفن المسيطر ليس على صعيد الشعر فقط، بل على صعيد تشعبات الأدب كلها..

أنظر إلي

أنت

أيها الأحمق!

اترك من يدك ذلك الطمبور

فأنت

لا تناسبك ربابة تنوح منها ثلاثة بلابل هزيلة

عبر ثلاثة أوتار ضامرة!

انظر إلي!

أنت

أيها الأحمق!

فالربابة ذات الأوتار الثلاثة

التي تنوح منها ثلاثة بلابل هزيلة

عاجزة

عن دفع الجماهير بكتلها وأمواجها..!

إن الربابة ذات الأوتار الثلاثة

بالزخم الذي تأخذه

من الأنهار حين تغيّر مجاريها

من عشرات القرى والمدن

عاجزة عن إضحاك أفواه الملايين معاً

وعاجزة عن إبكائها معاً!

ويتحدث الشاعر التشكيلي الكبير (بابلو نيرودا) عن ناظم حكمت فيقول "كنت على الدوام أزور في موسكو أو في الريف شاعراً كبيراً

ناظم حكمت
شاعر الثقافة المضيئة

هو الشاعر التركي ناظم حكمت، هو كاتب خرافي أسطوري، كانت حكومة بلاده الغريبة عن شعبه قد سجنته طويلاً، كان يحكي لي دائماً عن آلام شعبه، عن الفلاحين والعمال الذي يضطهدهم في قسوة سادة تركيا، الإقطاعيون، كان يقرأ لي شعراً يقول فيه:

ضمد جراحك بيديك الرهيبتين،
وعض على شفتيك،
مقاوماً الأوجاع،
أيها الفقراء في بلادي،
إنني معكم،
لم تحولني الريح إلى ورقة في مهبها،
لقد سقت الريح أمامي..!

وفي المقدمة التي كتبها الشاعر الروسي الكبير فيكتور يفتشينكو لكتاب صدر له عن ناظم حكمت وهو من أهم المتأثرين به يقول بفتشيكنو (الشيوعية ليست جذابة بمقدار ما أن الرأسمالية بشعة، الفقر المضجع الذي شاهده سليل الباشوات عزز حماسه للاشتراكية ثم الشيوعية، في قصر الباشا كانت الحكايات والرسوم تظهر القرويين على أنهم بسطاء، سعداء، خدودهم حمراء تتفجر عافية، جبهاتهم تلفحها شمس الصحة، لم ناظم أياً، أحب الفقراء وانتمى إليهم ورأى في الشيوعية وسيلة لإسعادهم.

هوامش

أَندريه ما لْرو
ANDRE MALRAUK

لطيفة ديب

إن حياة "أندريه مالرو" (1901 . 1926) جعلت منه، وهو الطالب في مدرسة "اللغات الشرقية" وهاوي علم الآثار القديمة، "شاهداً رئيسياً" لمآسي العصر الكبرى. فبين (1923) و(1927)، عاش في "الشرق الأقصى" واشترك في بعض البعثات الآثارية والحركات الثورية والمعارك الحقيقية. ومنذ العام (1993)، ناضل ضد الفاشية والهتلرية. ثم ناضل في الطيران إلى جانب الجمهوريين الإسبان.

وفي العام (1939)، إذ كان جُند في سلاح الدبابات في "فرنسا"، جُرح وأسر ثم تمكن من الهرب وناضل في "المقاومة" وأصبح آمر فرقة في جيش "التحرير"، إنها الفرقة الشهيرة باسم "فرقة الألزاس. لورين".

تزوّد "مالرو" بخبرات كثيرة وفي أعلى درجاتها. فترك "خرافة الثورة" وانصرف إلى "أوّلية الأمة" سالكاً في ذلك سبيل "الجنرال دُغول" واشترك في حكومته فأصبح وزيراً في "الجمهورية الخامسة". ويتضح تعلقه بشخصية "الجنرال دُغول" في عمله "أشجار البلّوط التي تُقطع" (1971).

لئن رأى "مالرو" في الفن "الجانب الغالب لدى الكائن الوحيد الذي يعرف أن عليه أن يموت"، فهو يكرس أيضاً مجموع أعماله الرومانسية للإثباتات وحدها التي يمكن للإنسان. في رأيه . أن يواجه بها الموت وتبعيّات سلوكه. وفيما عدا إنتاجه العرضي . "أقمار من ورق" **Lunes de papier**، "مملكة مخالفة للصواب" **Royaume Farfelu** "تجربة الغرب"، **La Tentaion de Loccident** تتألف أعماله من بعض روايات اعتبرت في حينها بمثابة مرحلة لنهج معين "الغزاة"، (1928) **Les Conpuèrants**، "الملك الملكي" (1937) **L Espoir** أما روايته "غرقى الألتنبورغ" (1943) **Les Noyers de l Altenburg** الذين شوههم "الغستابو" **la Gestapo**، فتبقى نوعاً مستقلاً في ذاته.

تنقل أعمال "مالرو" بعض الأحداث التي أصبحت اليوم تاريخية. لكن هذا الكاتب الشهير لا يكتفي بنقل الأخبار التاريخية في شكل روائي، كما أنه لا يتقيد فيها بـ "ثقافة الفرد"؛ فهو يعتبر الرواية بمثابة "وسيلة تعبير مميزة لمأساة الإنسان". إنه يمنح الإنسان الدور الذي يماثل أدوار "المأساة القديمة" ويخص بها الأبطال الذين تتجسد فيهم "وقفة معبرة ذات مغزى" تظهر "نبالة الإنسان" وتسهم في "نجاته" على هذه الأرض. ثم إن هذا الكاتب الذي قد يبدو لأول وهلة "سياسياً"، لا يكدّ في البت بالصوابية الفلسفية أو بفرض الفوز لـ "الإيديولوجيات الثورة"، إنه يفصل فقط بين ما "يرفع" الإنسان أو "بذله" فهو بالتالي يدرس خاصة الأهواء المختلفة التي تقود أصحابها إلى النضال وإلى الموت في سبيل مثل أعلى، ويشدّد تدريجياً إما على الاحتجاج ضد الوضع البشري، وإما على تحسين هذا الوضع بالتعاضد البشري وحده.

في كتاب "الأمل"، ينطق فوضوي بهذه الجملة "الشجاعة أيضاً وطن". فـ "مالرو" الذي يبدع في جعل "جماعات مختلطة" من فلاحين وعمال، ورجال فكر من جنسيات مختلفة، تناضل جنباً إلى جنب "دون أن يُشغلهم انتماؤهم واختلافهم"، يمجد الاشتراك في "الشجاعة"، وكون هؤلاء بشراً، يظلون مهدّدين بالفشل تجاه ما يعتمل في أحشائهم، لكنهم يدركون كيف يذللون مشاعرهم ويقدمون إلى الجماعة إسهامهم في "التفاني الرجولي" و"الموت" الذي "يرفع عقيدته التي لا تنضب" هو الرفيق المشترك لهؤلاء الأبطال الذين انقطعوا إلى عمل العنف؛ وبالإضافة إلى ضعف الجسد، يجد الموت حلفاء له في الاندفاع الأعمى، في التعذيب المذل، أو في مجاعة الجماهير الهائلة. لكن "الموت سهل عندما لا تموت بمفردك". وفي العالم الخالي من "إله مالرو"، "الأخوّة" هي الانتصار الأوفر تحقق. وإذا حصل بعض "التقدم" في فكر "مالرو"، يتبدى هذا التقدم حول هذه النقطة: فـ "الوضع البشري" و "زمن الاحتقار"، و"الأمل" تعالج مولد وقوة "الأخوّة المعاشة"، وضرورة معالجة بعض النقاش الإيديولوجي والتعبير عن "فلسفة" شخصية، لا يجعلان هذه الكتب تفقد صفتها كروايات. فقد اقتضى دور "مالرو" إدخال بعض العناصر غير الروائية إلى قصص تخلب الخيال والشعور. وثمة

نقطة تحظى بالأولية. فمنذ "المسلك الملكي" (1930)، وأمام الكائنات والأمور الفظة، يعرف أبطاله الإشراق المفاجئ لـ "الشعور بالوجود". ويلح "مالروٍ" بلا توقف على حضور الموت؛ ويتحدث أيضاً في أعماله عن "الشكوى التي يتعذر تبسيطها، شكوى من يفقد إنساناً يحبه"؛ ويجيد كاتبنا القول إن هذه الشكوى "لا تنزع إلى الانتحاب بل إلى اللامعقول". وفي "الأمل" يقول "إن الموت يحوّل الحياة إلى قدر".

وثمة العديد من المواضيع التي عالج والصيغ التي وردت في أعماله نشرتها "الوجودية" فيما بعد.

ولا يلجأ "مالرو" إلى مفردات مخصصة، كما أن فكره الفلسفي لا يُقرأ بين السطور. ونوعية لغته وأسلوبه الجديرين بـ "الواقعية البسيطة"، تثبت في سحر "نثره النافذ"، غنى تأمله المديد والنبيل حول الوضع البشري.

الوضع البشري: إن هذه الرواية، التي تسود أعمال "مالرو"، تجمع وبمزيد من القوة، المواضيع التي سبقتها وتغتني بموضوع "الأخوة" الذي سيسود من بعد.

"نحن في شنغهاي، الحادي والعشرين من مارس (1927) "جنرالات الشمال"، المتحزبين للقوى الغربية والرأسمالية التي يمثلها رجل الأعمال "فيرّال" **Ferral** مستولين على المدينة. ودون أن ينتظروا وصول جيوش "كوومِنْتَنْغْ" **Kuomintang**، التجمع الخليط من القوى الوطنية والجمهورية، بقيادة "تْشانْغْ - كايْ - تْشيكْ" **Chang-Kai-shek**، وقام النقابيّون والإرهابيون ومناضلو القاعدة، وكانوا قليلي الخبرة حول "الخط العام" لـ "لحزب"، بشن القتال، فتتالت مجموعة صور "كاتوف" **Katov**، المناضل المجرّب الذي عرف الثورة الروسية عام (1012)، "هيميرْليشْ" **Hemmelrich** الذي تستبقه زوجته وأولاده البائسون، "تْشينْ" **Tchen** الإرهاب الذي يبغي التخلص من القلق بالعمل الثائر، الملون "كيوجيزور" **Kyo Gisors** زوج الدكتورة "مايْ" **May**، الذي يقاتل باسم مثل أعلى معين. "جيزور" العجوز، المفكر الشيوعي، النموذج المحتذى لدى "تشين" وابنه، يسيطر بكرب على المعترك سلسلة وقائع سريعة تذكر بالعمل المريك، عمل المجموعات المختلفة التي تحتل المدينة".

احتضار القطار المصفّح
L AGONIE DU TRAIN BLINDÉ

["كيو، كاتوفْ" و"تْشينْ" ينظرون إلى القطار المصفح"، قطار "مؤيدي الحكومة" الذي أوقف على الطريق المسدود وأخذ يطلق "رشقاته الأخيرة". هذه الصفحة، كمثال لفن "مالرو"، تجمع، "باختصار مكثف"، إلى "رؤية" تصبح "خارقة"، مأساة "مشاهد خفيّة"؛ لكن الذين يعرفون الموت يمكنهم أن يتخيلوها بكامل "الوجدانية".]

فوجئ الثلاثة بضجة رهيبة: كان القطار يطلق من كل حجرة، من كل رشاش، من كل بندقية. كان "كاتوف" قد وُجد سابقاً في أحد قطارات "سيبيريا" المصفحة؛ فجعله خياله يتابع احتضار هذا القطار. كان الضباط قد أمروا بالإطلاق الحر. فماذا كان بإمكانهم أن يفعلوا في بروجهم وهم يمسكون الهاتف بيد والمسدس بيد؟ لا ريب أن كل جندي كان يدرك كنه هذا الطرق.

هل كانوا يتهيؤون ليموتوا سوية، أم لينقض بعضهم على البعض الآخرِ في تلك الغواصة الضخمة التي قد لا تطفو أبداً؟

كان القطار عينه يدخل في روعٍ عنيف كان لا يزال يطلق من كل مكان مرتجاً بفعل هيجانه

فيبدو كأنه يريد أن يُنتزع عن سكته الحديدية، كما لو أن الحنق اليائس، حنق الرجال الذين يؤوي، انتقل إلى هذه الأمة السجينة التي كانت هي أيضاً تتخبط. وفي هذا التوازن، لم يكن السكر المميت الذي كان رجال القطار غارقين فيه هو الذي كان يسحر "كاتوف" بل ارتجاج السكة الحديدية التي كانت تصون ذلك العويل كما يفعل قميص جبري. فحرّك ذراعه إلى الأمام ليتأكد من كونه غير مشلول. ثلاثون ثانية، وتوقفت الفرقعة. وعلت على الاهتزاز المصمم، اهتزازات الخطا وتكتكة جميع الساعات في المخزن، قعقعة حديد هالك: إنها مدفعية الجيش الثائر.

وخلف كل درع، كان أحد رجال القطار يصغي إلى هذه الضجة كأنها صوت الموت عينه.

الوضع البشري

["تشانْغْ . كايْ . تْشيكْ"، المنتصر وقائد القوى المنظمة، أمر كتائب الثوار بتسليم أسلحتهم. وفي مشهد تُتَرْجِمُ فيه المعارضة العقدية بحوار عادي تسوده الحيوية والنبرة، تصدى "كيو" في "هونْغْ . كونْغْ"، وقد حيره ذلك الإجراء، لممثل "موسْكو" "فولوغينْ" **Vologuine** الصلب والهادئ.

لكن "موسكو"، تنفيذاً لخطتها، أمرت بإطاعة "تْشانْغْ". و"تْشينْ" الإرهابي هرع هو أيضاً إلى "هانْ . كيو"، ودُحر بدوره، فأتجر بمفرده البادرة التي كان يخطط لها، على الرغم من تأنيب "كْيو"]

صوفيّة الإرهاب

La mystique du terrorisme

["لم يكن "تْشينْ" يستطيع العيش بإيديولوجية لا تتحوّل فوراً إلى أفعال". وإذا كان مأخوذاً بروح "البطولة الميئوس منها"، قرّر أن يتجلى فيموت بإلقاء "قنبلة" تحت سيارة "تْشانْغْ . كايْ . تْشيكْ"، وقد نجا هذا الأخير من محاولة الاغتيال تلك. إن أفكار "تْشينْ"، المتسرعة جداً والتي أديت على نحو جليّ، تبدو مع ذلك أنها تُسيِّك هنا في "حالات غير واقعية"؛ فكل شيء مُهَلس في هذا "الانتظار الواعي" و"الضبابي" الذي تبدو تأديته المُغِمَّة وكأنها تستدعي صورة القدر"].

هذه الليلة المُضِبَّة كانت ليلته الأخيرة، وكان راضياً بذلك، كان سينفجر مع السيارة، في ومضة ستضيء، خلال ثانية هذه الجادة الكريهة وتغطي أحد الجدران بـ "باقة من الدماء". لقد ألزم نفسه بأقدم أسطورة صينية مفادها أن البشر هوام الأرض.

يجب أن ينتمي الإرهاب إلى الصوفية. الانفراد أولاً: أن يقرر الإرهابي بمفرده، وأن ينفذ بمفرده؛ فقوة الشرطة تقوم بأكملها على الوشاية؛ والإرهابي الذي يتصرف بمفرده لا يتعرض لخطر الوشاية بنفسه. وثمة انفراد أخير، إذ أنه يصعب على من يعيش خارج العالم ألا يبتغي أقرباءه.

كان "تْشين" يدرك الاعتراضات التي تواجه الإرهاب: القمع البوليسي الذي يمارس ضد العمال، استدعاء الفاشية.. قد لا يكون القمع أشد عنفاً، الفاشية هي الأكثر عنفاً، ربما لم يكن هو "وكيو" يفكران من أجل الرجال أنفسهم، لم يكونا يقصدان الحفاظ على خيرة الرجال المغلوبين في طبقتهما بغية خلاصها، بل أن يعطيا مفهوماً لغلبهم عينه: أن يقلد كل منهم نفسه مسؤولية ومحاكمة أحد الأسياد. أن يُعطى الفرد اليائس وجهة فورية وأن تُضاعف الاعتداءات، ليس بواسطة تنظيم بل بالفكرة

القائلة بانبعاث الشهداء. "بيبي" Pei 1 لأنه يكتب، سيُصْغي إليه فـ "تشين" سوف يموت: كان يدرك أن الدم الذي يُراق من أجل فكرة يُثقل عليها بوزنه. كل ما لم يكن بادرته المصممَّة، كان يتحلّل في الليل الذي كانت تكمن خلفه تلك السيارة التي قد تصل قريباً. والضباب الذي يغذيه دخان البواخر، يخفي شيئاً فشيئاً في آخر الجادة، الأرصفة التي لا تزال غير خالية، فبعض المارة المنهمكين كانوا يمشون عليها، الواحد تلو الآخر، وقلما يتجاوز أحدهم من يتقدمه في السير، كما لو أن الحرب فرضت على المدينة نظاماً نافذاً، وكانت مشيتهم الصامتة والعامة تجعل اضطراباتهم أقرب إلى الخيال. لم يكونوا يحملون بعض الرزم أو أطباق عرض، ولم يكونوا يدفعون عربات صغيرة، كأنما لم يكن لفعاليتهم أي هدف في تلك الليلة. كان "تشين" ينظر إلى تلك الأخيلة التي كانت جميعها تجري بصمت باتجاه النهر، بحركة عصية على الفهم ومثابرة؛ ألم يكن "القدر" عينه هذه القوة التي تدفعهم نحو آخر الجادة حيث القوس المنار بالشعارات التي تكاد لا ترى أمام ظلمات النهر. يبدو وكأنه أبواب الجحيم بعينها؟ كانت هذه الأحرف الضخمة، وقد غرقت في وجهات نظر غامضة، تضيع في هذا العالم المفجع والضبابي مثل الضياع في العصور؛ وفي آخر قارعة الطريق شبه المقفرة، أخذت سيارة "تْشانْغ . كايْ . تْشيكْ" العسكرية تطلق بوقها الحربي، كما لو كانت، هي الأخرى، قادمة ليس من هيئة الأركان، بل من أسحق عصور التاريخ، وضغط "تْشينْ" بعرفان على القنبلة تحت ذراعه.

كانت مصابيح السيارة وحدها تبرز من الضباب، وعلى الفور تقريباً، برزت السيارة بأكملها تتقدمها سيارة الحراسة "الفورد" فبدت له أنها تتقدم بسرعة خارقة، وفجأة توقفت ثلاث عربات جر فسدت الطريق، وأبطأت السيارتان، حاول "تشين" أن يستعيد التحكم في تنفسه. وانتهى الازدحام فمرّت "الفورْدْ" ووصلت السيارة. كانت سيارة أميركية ضخمة وعمّ جانباها بشرطيين على مرقاتيها؛ كانت توحي بقوة كبيرة جعلت "تشين" يشعر بأنه إذا لم يتقدم، إذا انتظر، سيبتعد عنها رغماً عنه، فأمسك بمقبض قنبلته كما تمسك زجاجة حليب. كانت السيارة الجنرال الضخمة على خمس أمتار. فركض "تشينْ" نحوها بفرح انتشائي وارتمى فوقها وقد أغمض عينيه.

الوضع البشري

[لقد ألقى القمع بجميع أبطال الكتاب تقريباً إلى السجون التي لم يخرجوا منها إلا ليحرقوا أحياء في مرجل القاطرة. "وكيو" نفسه، الذي كان بإمكانه أن ينجو، هلك بسبب تأخر المتقلب "كلابتيك" Clappique الذي نسي ساعة الرسالة المستعجلة وهو يقاوم عبثاً الحظ العاثر أمام طاولة القمار.]

منح السيانور

[بالإضافة إلى مثالية تضحية "كاتوف" الذي يمنح "أكثر من حياته" بإعطائه حصته من السيانور إلى رفيقيه الشابين، تحمل الصفحات، التي تظهر الأسرى في "انتظارهم المغم للعقوبة"، تفسيراً قاطعاً لعنوان الكتاب. فخلال مطالعة استحضار كهذا، تتبادر إلى ذهن القارئ فكرة "باسكال" الشهيرة حيث يقول: "لنتخيل عدداً من الرجال مقيدين بالسلاسل وقد حكم عليهم جميعاً بالموت.. فالذين يبقون يرون وضعهم الشخصي متمثلاً في وضع مماثليهم" لكن هاهي

[1] عقلاني شاب معجب بـ "تشين".

تحين اللحظة "الأخوية" الحقة بالنسبة لِ "كاتوف" المتمدد بقرب جثمان كيو"[.

بالرغم من الضوضاء، وبالرغم من جميع أولئك الرجال الذين كانوا حاربوا مثله، كان "كاتوف" وحيداً، وحيداً بين جثمان صديقه الميت ورفيقيه المروعين، وحيداً بين ذاك الجدار وتلك الصافرة (صافرة القاطرة) الضالة في الليل. لكن الرجل بإمكانه أن يكون أقوى من هذه الوحدة وربما أقوى من هذه الصافرة البغيضة، فقد كان الخوف يصارع في داخله ضد أفظع محاولة في حياته. ففتح بدوره زردة بنطاله. أخيراً قال بصوت خفيض جداً:

ـ يا هذا! "سوْانْ"، ضع يدك على صدري، وتناول منذ أن ألمسها، حصتي من السيانور، إني أمنحكما إياها، فليست تكفي إلا لاثنين فقط.

لقد عدل عن قول أي شيء عدا "أنها ليست تكفي إلا لاثنين فقط". تمدد على جنبه وكسر السيانور قطعتين، كان الحراس يحجبون الضوء الذي كان يحيطهم بهالة غبشة؛ لكن ألن يتحركوا؟ يستحيل أن يبصر المرء أي شيء، هذه الهبة التي تساوي أكثر من حياته، أعطاها "كاتوف" إلى تلك اليد الساخنة التي حطت على صدره، ليس إلى أجساد أو إلى أصوات؛ وقد تقبّضت تلك اليد كما يفعل حيوان وانفصلت عنه على الفور. انتظر وقد صاح بكل جوارحه. وفجأة سمع أحد الصوتين يقول: "فقد... سقط".

صوت بكاء لا يخالطه الغمّ، كما لو أن حادثة مؤلمة كهذه لا يمكن أن تقع، كما لو أن كل شيءٍ يجب أن يُسوى. كذلك كان الأمر مستحيلاً بالنسبة لِ "كاتوف". واعتمل في نفسه غضب لا حدود له غير أن هذا الغضب ضعف بفعل تلك الاستحالة لكن! أن يعطي "ذلك" كي يضيعه هذا الأحمق. فسأل:

ـ متى؟

ـ قبل أن يلمس جسدي. لم أستطع إمساك السيانور عندما ناولني إياه "سوْانْ". كما أن يدي مجروحة أيضاً.

قال "سوْانْ".

ـ لقد أسقط القطعتين.

لا ريب أنهما تحسّسا المكان بين جسديهما. وبعدئذ فتّشا بين "كاتوف" و "سوْانْ" الذي كان الآخر متمدّداً فوقه تقريباً. إذ أن كاتوف"، دون أن يرى شيئاً، كان يشعر أن بالقرب منه جسدين، كان يفتش هو أيضاً، جاهداً في التغلب على حالته العصبية، فيتلمّس براحة يده وينقلها كل عشرة سنتمترات، حينما يستطيع أن يبلغ. كانت يداهما تلامسان يده. وفجأة أمسكت إحدى اليدين بيده مصافحة وحافظة عليها.

وسُمع صوت يقول:

ـ حتى لو لم نجد شيئاً...

كان "كاتوف"، هو الآخر، يشدّ على اليد، وقد أوشك على البكاء، متأثراً بهذه الأخوّة الصادقة، والتي تكاد ألا يكون لها صوت حقيقي (فالوشوشات تتشابه) يبلغه في تلك العتمة مقابل أكبر عطاء قدمه في حياته، وقد يكون عبثاً. وبالرغم من أن "سوان" كان يتابع التفتيش، ظلت اليدان متحدتين. وفجأة أصبحت القبضة انقباضاً:

ـ هاهما!

ـ يا للخلاص!

الوضع البشري

198

الشاعرة الراحلة سنية صالح في ((الزمان الضيق))

ممدوح السكاف

"سفر موجع من قطب الجسد إلى قطب الروح"

عندما صدرت المجموعة الشعرية الأولى للشاعر العربي الكبير محمد الماغوط (حزن في ضوء القمر) عام 1959 أثارت ضجة أدبية كبرى في الأوساط الثقافية تردّدت أصداؤها بين فريقين، محبّذٍ مؤيدٍ أو معارضٍ منتقدٍ لهذا النوع من الإبداع، وتذكر الشاعرة نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)

أن الكاتبة خزامى صبري (ويُقال أن هذا الاسم مستعار للناقدة خالدة سعيد زوجة الشاعر أدونيس وشقيقة سنية) قد دبجت مقالة عن هذه المجموعة بدأتها بالمقدمة التالية (مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية، وغالبية القراء

لا تسمي ما جاء في هذه المجموعة شعراً باللفظ الصريح ولكنها تدور حول الاسم فتقول إنه (شعر منثور) أو (نثر فني) وهي مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته، ليس على أساس أنه نثر يُعالج موضوعات أو يروي أحداثاً، بل على أساس أنه مادة شعرية، لكنها ترفض أن تمنحه اسم الشعر وهذا طبيعي من وجهة نظر تاريخية بالنسبة للقراء العاديين أما النقد فيجب أن يكون أكثر جرأة، أن يسمي الأشياء بأسمائها الحقيقية، وأنا أعتبر هذا "النثر الشعري" شعراً).

غير أن الشاعرة الراحلة سنية صالح قرينة محمد الماغوط في مجموعتها المبكرة "الزمان الضيق" الصادرة عام 1968 قد حسمت هذه القضية من جانبها ووضعت تحت عنوانها المذكور المتضمن بأكمله قصائد نثرية كلمة "شعر" متحدية الأعراف والتقاليد النقدية والاجتماعية السائدة آنئذ بكل تشددها وتَطَلُّبها أن ينتمي الشعر إلى عالم الوزن والإيقاع والترنيم، إلى جو القرار الرخيم المتولد عن الروي والقافية، فأظهرت بذلك جرأة وشجاعة فائقتين باسلتين في اختراق الباب الضيق للكهنوت الشعري الكلاسيكي المتصلب في مرحلة ظهور مجموعتها هذه فكانت رائدة في صرختها وتحديها واستبدالها الموسيقا الخارجية العروضية بالموسيقا الداخلية أو موسيقا الفكرة تنساب كالحلم الشفيف في قصيدتها أو الموسيقا المعبرة بترجيع الأحرف اللفظي ترجيعاً يعتمد على إيراد الجمل القصيرة الموجزة والأنساق اللغوية المتماثلة في حجم صياغاتها المتشابهة بالمسافة الزمنية المتساوية لاغتراف العين لها عند قراءتها معتقدةً ضم مفاهيمها العصرية لوعي الحداثة المبكرّ لديها أن تطور الحياة في كل مناحيها قد شمل الشاعر المبدع أيضاً وتكوُّن الإنسان البيولوجي في تربية حاسة سمعه تربية فأخذ يحسّ أن إيقاع المياه في صنابير الماء غيره في الينابيع والسواقي وأنّ صوت النسيم يخالف صوت المكيّفات والمراوح وقد نسرب مثل هذا الإحساس إلى تركيب القصيدة عندها وموسيقية بُنيتها:

لا شيء غير الجمر
كل أحبائي فيه
أو راحلون إليه
مزق الخزامى الوجيعة
والمصابيح المطفأة
في منفى القلب

صحيح أن قصيدة النثر قد افتقدت عنصراً هاماً من عناصر الشعر هو عنصر الإيقاع المنضبط، وطبيعي أن العناصر الفنية إذا اختفى منها عنصر في العمل الأدبي وخاصة الشعر فيجب أن يحل محله عنصر آخر وبدرجة مركزة ومكثفة ليعوّض عن فقدانه، بمعنى أنه ينبغي أن يحل محلّ المُستَغْنَى عنه بديل؛ واللغة العربية قادرة بما فيها من تنوع في البنى والأنماط اللغوية أن تخلق ما يمكن أن يسمى بموسيقا السياق أو موسيقا الإيقاع الداخلي غير المحسوس نبرياً، أو موسيقا الجناس الاشتقاقي الخفي فنياً أو موسيقا التكرار والترجيع، وهذا ما جهدت في توفيره سنية صالح لقصيدتها النثرية حيث نراها تشحن مقطوعاتها بإيقاعات التقطيع اللغوي لجسد العبارة العربية المتراخي بسبب جاهزية التقنية الكلاسيكية لصياغة الجملة على المعايير المتداولة والمتعارف عليها منذ القديم الواغل في تاريخية شعرنا العربي:

جئناك أيها الزائر الاستوائي

نعشق رائحة أرضك،

ونلبسك

وننام..

في نومنا حريق الصبوة

ومعروف أن الشعراء الكبار في الشعر الغربي الحديث باستثناء (سان جون بيرس) لم يخرجوا عن الإيقاع المنضبط بالوزن، من هؤلاء (ييتس) و(فاليري) و(ريلكه) وغيرهم كثير، فالانضباط بالقواعد العروضية من شأنه في رأي بعض نقاد الأدب الأوربيين أن يكون عامل تكثيف في القصيدة وتأطير لبنيتها، وهو الذي قد يمنعها من أن تنساح وتتشتت. وإذا كان الشعر كما يرى الشاعر الراحل خليل حاوي، هو الفن الأسمى في الكتابة، أي أنه ذروة الوحي والإيحاء، فهو لا يحتمل النوافل والهوامش، ولا التخلخل والتميع فإن قصيدة النثر إن كانت أن حققت نجاحاً ما لدى بعض شعراء أوروبا الذين كتبوا "قصائد نثرية" كبودلير فلأنه توافرت لديهم القدرة الفائقة على خلق الصور المدهشة الغريبة المبتكرة التي تعبر عن سمو أعمالهم الشعرية ومنزلتها الفنية العالية، بمعنى أن قصائدهم قامت على ركن من اثنين وهو التفوق في الصورة.

ترى بعض الأبجديات النقدية أن الشعر هو الصورة التي يتجلى فيها التقلّص العميق للنفس أو الاتساع المنبسط لها بحيث تتبعثر الصورة الغامضة والعصيّة في صورة فرعية وقد ينتج تضاد عنيف بين الصورة الأم والصورة الوليدة أو تضاد حيوي متناغم بين الفروع نفسها وهذا الصراع هو الذي يعطي للقصيدة قيمتها في عملية تشكيلها لبنيتها الإبداعية المتفردة.

والعالم في الرؤيا الشعرية ذات الطابع الحداثي مجموعة من الموجودات المتحركة والساكنة وعندما يحصل تماسّ بين عناصر الوجود تتذبذب وتهتز ومن هذه الارتعاشات تنطلق شرارة الفعل، والفعل عند الشاهر هو القصيدة وما القصيدة إلا حزمة متجانسة مترابطة أو متضادة متنافرة من صور هذا الانبثاق الضوئي أو اللمعان البرقيّ.

وهكذا لم تغفل سنية صالح عن هذه الحقيقة، حقيقة التعويض عن انعدام الوزن الشعري المتوارث في قصائدها بالصورة الشعرية المشحونة شحناً قوياً مضطرماً بالانفعالات والمشاعر والألوان والرؤى الروحية الهائمة والمعتمدة أساساً على الفن الاستعاري بما فيه من تجسيم وتشخيص يتعمقان بناء اللغة وضمائرها وأفعالها وصفاتها مستذكرة في ذلك، كما يبدو، قولة أرسطو المشهورة وهو يخاطب الشاعر "إن أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات، الاستعارة علامة العبقرية، إنها لا يمكن أن تعلم.. إنها لا تمنح للآخرين "وتأسيساً على هذا، ومن منطلقه، احتشدت قصائدها بفيض من الصور الشعرية الاستعارية مانحة إياها على الأغلب طعم المرارة والملوحة تعبيراً عن عالمها الداخلي الغريب، ووطأة معاناتها الوجودية الضاغطة.

ألف حصان يصهل في دمي

أتدرع بموتي

أرضع جوع الذئاب، أمتطي شَعر الريح، ألبس الليل

ومن ناحية أخرى فإن هذا التشخيص الاستعاري قد تجسدت مفاعليه بالطبيعة في تجربة سنية صالح الحياتية والشعرية والنفسية والفلسفية فبدت تلويناتها وتمويجاته في هذه النقطة بالذات أشد حضوراً وأوسع مساحة من غيرها بشكل واضح جليّ، وبحساسية عالية، فالشاعرة تقول للطبيعة في زمانها الضيق

أشياء لا يقولها البشر، إنها تبشر بعالم مسكون بالهاوية والزرقة...، تُفصح عن مخزون الأرض والإنسان، تُهلِّل للريح تأتي بالشتاء، و... تقبع على أعلى قمة في أعلى جبل وتصرخ:

إنني أمُرُّ من أعصابي وأهول في دمائي وأتطهر بالصلوات الحزينة، لأحيا فيكم:

نعيش فصل الحب كالحشائش

نبحث عن أرض صغيرة

عن حلم صغير..

وحين يأتي المساء

ننهض كالضباب فوق الأعشاب،

نبحث عن أشعارنا، وعن دموعنا الذابلة

الطبيعة عند سنية صالح تَتَأَنْسَنُ: فهي تتوحد مع الذات البشرية وتتناغم مع بقية المخلوقات والموجودات، تشكو وتئن، وتسافر وتعود، وتتحلل من عاداتها وأوهامها، وتبني لنفسها عوالمها الدائمة التجدد والانبعاث وتغير من إهابها في حالة صيرورة مستمرة، وتعصي النواميس: تشتّي ـ وهي تعاني حالة من حالاتها الوجدانية ـ في الصيف وتزهر في الخريف، تهب عواصفها غباراً وأعاصير، وأمطارها طيناً ووحلاً، الطبيعة في قصائد سنية، تلد بلا أوجاع، لأنها متتابعة الخصوبة، فتية العطاء، مستعيدة على حالات المخاضات اللدنة وسلاسة الولادات المستمرة.

تقول الشاعرة في حوار أجراه معها غسان الشامي ونُشر في العدد الثالث والخمسين من مجلة (فكر) اللبنانية: ((الجذر الأول والأقوى لقصائدي ضارب في ذاتي ويرتوي من خصوصياتي ويربي في مناخي الشخصي المفتوح على العالم... يبدأ من ذاتي المتداخلة مع ذات ابنتيّ وزوجي وأمي وأختي خالدة ثم تأتي ذات العالم... إنهم متعددو الصور، متعددو الكشوف والمساحات والأبعاد، ثم تأتي الضغوط الأخرى التي تشملنا جميعاً أو على انفراد)).

وتختتم سنية صالح هذا الحوار بقولها: ((ولكن كل حدث عن الشعر لا يشمل قصتي مع محمد الماغوط هو حديث ناقص خاصة أن الحب اكتمال ومطلب وحق إنساني.. ولكن كيف عشتُ هذه المفردات الثلاث..؟.. لقد عشتُ تجربة واحدة وغنية وعنيفة وصادقة وهي تجربتي مع محمد وكل ما أريد أن أعرفه عن الحب عرفتُه.. لقد عرفتُ الأمان والطمأنينة والخطر والهدوء والحنان والقسوة والالتزام واليأس والأمل والضغينة والتسامح والتشرد أيضاً... وعرفت ما هو أكثر وأعمق.. عرفتُ النجاح والفشل والطموح والقنوط.. وعرفت من خلال ذلك الحب طعم الأمومة والأطفال والصحة والمرض والصراخ والأنين والبكاء والرفض والقبول والتوسل والتعالي والحرمان والانتظار الطويل الممض والغيرة والظلم والتقشف.. فأية تجربة أخرى ستمنحني مثل تلك الكنوز.. ولاشك أن محمد الماغوط مسؤول إلى حدّ ما عن قلة نتاجي الأدبي.. وان حركته وحريته ضمن النطاق الأدبي فرضتْ علي جموداً كجزء من فعل وجودي إلى جواره ولأُحافظ عليه.. فإعطاء نفسي الأولوية أو إعطاء وجودي الأدبي مداه في الحركة قد يفقدني ذلك الحوار.. وأنا داخل تلك العلاقة شعرتُ بشيء من العنف والضغوط قد تكون مفيدة لإعادة النظر في العالم، لكن الحب كمفهوم سائد في الشرق قد حُمِّل بأسوأ المشاعر والمفاهيم.. لقد ابتُذِل وأُدين ورُبط بالإحساس بالذنب والعار)).

وفي مِظَنٍّ آخر تُقوِّمه شاعراً ورائداً فتقول: ((يعتبر محمد الماغوط من أبرز الثوّار الذين حرروا الشعر من عبودية الشكل. دخل ساحة العراك حاملاً

في مخيلته ودفاتره بوادر قصيدة النثر كشكل مبتكر وجديد وحركة رافدة لحركة الشعر الحديث. كانت الرياح تهب حارة في ساحة الصراع والصحف غارقة بدموع الباكين على مصير الشعر حين نشر قلوعه البيضاء الخفاقة فوق أعلى الصواري. وقد أدَّت بدائيته ـ أي بدائية محمد ـ دوراً هاماً في خلق هذا النوع من الشعر. موهبته كانت في منجاة من حضانة التراث وزجره التربوي، وهكذا نجت عفويته من التحجر والجمود)).

بغض النظر عما جاء في حوار الشاعرة حول الحب من آراء وأفكار ومواقف وانفعالات واستشراقات واحتجاجات، وبالاعتماد فقط على "نصيّة" النصوص المثبتة في هذا الديوان فإنّ الحب في "الزمان الضيق" سَفَرٌ من قطب الجسد إلى قطب الروح، يعثر ويكبو ويتراجع ويضمحلُّ أحياناً ولكنه عندما يُحسّ بالخطر يحيق به يستدفع نفسه من الداخل فينهض ويشمخ ويصمد ويتحدّى، إنه مشحون بقوة بقائه كأهم مقوِّم مفصليّ من مقومات الحياة على صعيد انصهاره في الذات، وانصهاره في الجماعة، حبُّ سنية في شعرها ليلُه ولهٌ وتعبُّدٌ ونهاره ذكريات وندم، إنها عاشقة ومن طراز جديد ونادر للأرض، للإنسان، للطبيعة، للحبيب القريب البعيد، للأسرة والعائلة، للخوف والغربة والتمرد والجنون.. للشعر والمسرح والرسم والموسيقا... دماؤها، صوتُها، أظافُره، أعصابُها، ونواةُ روحها تعشق حتى الدنف، حتى الرمق الأخير:

لظلال حبي الوردية أرفع مصباح
الذكريات
لظلال حبي
تخفق الأشعار فوق الجرح
حيث الوله سيد اللحظة
أنطوي فوق جروحي
لأفكر برائحة البحر والغابات
برائحة الحزن والمطر
بالرائحة المنسية فوق الجلد

يقول محمد جمال باروت في كتابه (الشعر يكتب اسمه) بعد قراءته لـ "الزمان الضيق": ((نحن أمام شاعرة رومانتيكية معذبة فردية، حزينة، ومتمردة ومنغلقة في اغتراب وجودي بُكائي، إنها يائسة وخاسرة أبدية.. إن الخوف من العالم والتوق إلى حرية "سارترية" مجردة والإحساس المازوشي بالشقاوة، وعذاب الروح وتمزقها وظلال الموت تجعلها صريعة للخسارة الأبدية في العالم الذي تسميّه "الجحيم")).

ولكن سنية صالح لا تعيش غربتها الروحية ورُؤاها الشعرية منكفئة على ذاتها في أعالي برجها النفسي، وتنسى العالم الخارجي وما يموج فيه من ظلم وعبودية وقهر واستغلال للإنسان، إنها تخرج من زمانها الضيق، إلى زمان فسيح، وتمد جناحها القاصي لترى مأساة الشعوب المستعمرة وقد أبهظها النير وهي ترزخ تحت قيد الطغاة فلا تستسلم وإنما تناضل بضراوة، وبلا هوادة، في سبيل حق الحرية ومطلب الاستقلال، فتغني لهم ولملاحمهم الظافرة غناء نشيدياً حاراً وملتهباً وتندغم حنجرتها الثورية بحنجرة كفاحهم فتكتب للجزائر البطلة وهي تخوض معركتها الصامدة ضد المستعمرين الفرنسيين، وللزنوج في أفريقيا وفي الولايات المتحدة الأمريكية وهم يقاومون جلادهم الأبيض شبه عزّل، وتصوغ من قصائدها الملتزمة بالهم القومي والإنساني ملحمة نازفة للجرح والرؤيا والمستقبل والبراري النائمة في حضن اللقاح ولسرير النهر، وأرض الصمت، لجذور الرياح وهي تهب لتبيد الشر، وللموت العظيم من أجل

قضية كبرى، ولجسد السماء في فصل الحب يعنو على جسد الأرض ويعتنقه، ليتحدا فتنبثق براعم أجيال جديدة، ولأحزان العصافير في رماد الخريف ولنبوءة شاعرة في احتضار امرأةٍ مبكّر وافاها الأجل عام 1985 ولها من العمر خمسون عاماً.

إن قصائد هذه المجموعة التي كتبت في أواخر الخمسينيات وصدرت في أواخر الستينيات تشكل عالماً شعرياً ثرياً مفعماً بالوداعة ينبع من التراث والطبيعة الصامتة والحية ويتغلغل في حالة الكائنات الصغيرة الوحيدة المعزولة خلف صحراء السكينة، ويتصل بالدنيا عبر كونها الحافل بالنبات والأشياء وفردوس الحلم، ومن بين أرض الأعشاب والمياه والجنادب يُتَيِّمُ بالقضايا الوطنية والعالمية ليرفع حداءه النبيل من أجل غد أفضل للوجود البشري، ويغني بلغة مورقة بالشفافية والحنين، تتوهج بعفوية الموهبة وعذوبتها وإشراقتها مما يقتضي استعادة قراءتها في جماع أعمالها الشعرية لأهميتها وخصوصيتها وتبكيرها في مواجهتها السلفي على صعيد الشكل تحديداً بوقعها النوعي وجوها المميز على الرغم من مرور أكثر من ثلث قرن على صدور "الزمان الضيق" في زمن كان فيه بعض فسحةٍ وواحة أملٍ لتجارب الاختراق والمواجهة وعناوين الحداثة الجادة البناءة النبيلة المقصد.

السّلْمُونُ يرجع إلى مَدافئه!

د.صلاح الدين بوجاه

يوسم كتابُ الشاعرةِ رزان نعيم المغربي بنعت "رواية، لكنّه يقوم في حقيقة الأمر على رحلة معاكسة تؤدبها الساردة نحو ينابِيع البداية "هجْرَةَ على مدار الحمل[1]" تتضمن "ثقوبا في الذاكرة" "ودمشق في الذاكرة" و"هجرة وحبّاً على مدار الحمَل" و"وقائعَ حبّ معلن" ونهايات غير حتمية(2)". فنكون حيال إشكال أوّلَ: أنحنٍ إزاء رواية، بالمعنى التخيلي المصطلح، أم نكون إزاء سيرة ذاتية. فردية أو جماعية. أم في حقيقة الحال إزاء الأمرين معا، في تركيب تأليفي يتخطاها في آن واحد.

ههنا يُسهم نص رزان المغربي في إثارة إشكال أساسي نابع من تحديدنا "للجنس الروائي". وهو تحديد نتوقُ منذُ البدء إلى الجزم بصعوبة، بل باستحالته أصل. إذ يُمكننا أن نقول إنه لا توجد بنية متعددة كثيرة غير ثابتة مثل البنية الروائية، رغم وجود من يزعم عكس هذا!

إنّ هذا النص يُسهم بهذا السؤال الجوهري في بلورة مفهوم للرواية التي يبدو أنّ كل نصّ جديد من نصوصها يُحاور سمات جديدة جامعة مانعة له.

فالتاريخ الذي ورثته الساردة عن أبيها، الذي ورثه بدوره عن جدّها، يقول إنّ إيطاليا في الزمن القديم كانت قد قررت تستعمر ليبيا لأطماع تخصها، وتطارد المقاتلين والثوار... وفي فترات الهدنة..

---

(1) هجرة على مدار الحمل، رزان المغربي، رواية، الأوائل 2004.

(2) المصدر نفسه ص6/2 (الفهرس)

كان لابد من الاختباء إلى حين، واختيار مواقع أفضل للهجوم... حتى لو كانت تبعد آلاف الأميال عن الوطن المحتل"(1).

على هذا الأساس عبرت مائة وعشرون عائلة البحر المتوسط للاستقرار في بلاد الشام، تطبيقاً لقرار الدولة العثمانية التي كانت تؤمن بأن ليبيا والشام مجرد أجزاء من أملاكها الواسعة.

تلك وقائع التاريخ المعلنة، بيد أن إحساس الفرد بها، وتقبله لها، خاصة على أثر عودة أخرى، بعد عشرات السنين، إلى ليبيا الموطن الأول، لم تكن تحدث دون شُعُور بفقدان مَا، أو حرمانٍ مَا يَنْشأ في أقصى الحلق مُراً حيناً، عذباً حيناً آخر، لكنه في حالاته جميعاً مُناقضٌ للهدوء والسكينة، وصنو للقطيعة والتردد!.

تَنْثالُ الأحداثُ على لسان السّاردة منذ الكلمة الأولى معلنة عن حلفٍ مع المتقبل يُمكن أن يَحْدُثَ فيه إيهامٌ بالاندغام بين الساردة، ورزان نعيم المغربي، فيلبثُ القارئ متأرجحاً بين وهم البوح، وإيحاءات الوهم التي تجعل من كلّ عمل فنيّ عملاً مُتخيّلاً بعيداً عن ذات مبدعه! أو قل يغلب أن يكون بعيداً عن ذات المبدع قريب منها في الآن نفسه!

على سراط كحدّ السيف يمضي السرد مُسترداً رحلات سابقات، ومُحيل على سفر آخر ممكن عبر مقبل الدهر؛ حتى إن متتبع هذه العَوْدَات المتكررة يكاد يجزم بأنّ الرواية بكاملها يُمكن أن تختزل في هذه الحركات المتبادَلة بين الماضي والحاضر، والحاضر والمستقبل.

(1) الرواية ص 31.

"فتقوت في الذاكرة" تستهل منذ البداية بإعلان العودة إلى طرابلس: "هاأنا أُعلنُ عودتي إليك طرابلس من الصباح؟ فتقودني خطواتي إلى بَحرك"(2). هكذا يبدو البحر مولداً لذكريات لا تنتهي، فما إن تُفتح النافذة حتى تنسرب النسمات ومعها رائعة البحر وصفحاتُ الحكايا تنفرط أوراقها مبعثرة مزدحمة بالصور نظير قطع الفسيفساء، فتمتزج رائحة البحر برائعة الأنوثة والذكرى... وتكون الكتابة وليدة إخصاب ممكن، لذيذ هادئ، يحدث في لحظات العودة بين الساردة والبحر. وتبقى الرائحة خيطاً دقيقاً خفياً يجرّ الكتابة، كما يجر الكتابة، عبر طرابلس ورائحة الدواء في الصيدلة، و رائحة البحر، ورائحة الرجل التي تتوارى خلف الأشياء كلها.

أما الجزء الثاني من ثقوب في الذاكرة، فيفتتح بالإلماح إلى هجرة أخرى، ضمن العودات الكثيرة المتتالية: "أنا، سليلة ذا الشتات.. حين ركب جدي واثنان من أخوته بَابور البحر مهاجرين، كان الأصغر بين أخَوَيْه.. وعمُره لا يتجاوز السابعة والعشَرين(3)، هناك تُزرع التقاليد الليبية في قلب المزيج الجديد الوافد من كل حدب من أوصال الإمبراطورية العثمانية المتناثرة.

في الجزء الثالث عودة إلى طرابلس التي أضعت في عيني الساردة تُسبّه امرأة خارجة لتوها من البحر مغتسلة بيوتُها البيضاء بملحه.

هكذا تمضي النصُّ بين عودات فعلية، ورحلات متوهمة، وأخرى ممكنة في مُقبل الدهر ناسجاً أحلافه مبرراً انفلاته الطبيعي نحو هذه الوجهة أو تلك.

(2) الرواية ص 9.

(3) الرواية، ص 33.

وهكذا يسجل الدارس تأرجحاً بين الماضي والحاضر متحكماً في بنية الأسر، مُصرّفاً أحواله، مُسهماً في نحت معالم شخصياته.

ولا شك أن هذا التأرجح يستجيب إلى نازع قوي لدى الساردة، نابع من الذكرى في حدّ ذاتها، أو قُل من بنية الذكرى، القائمة على حال حاضرة، وحنين إلى حال أخرى مضت وانقضت. بنية الذاكرة هي ذاتها بنية العشق.

والكتابة ههنا تنشئ سرةَ الحكايا طفولية رائعة من العشق الصادق، والأقل صدقاً... من العشق الواقعي المنسجم مع حياة الناس في تقلبها وتبدلها.

في تناولا لحالات العشق هذه نَلْمَسُ صدقاً، ونلمس عفوية، وسلاسة كالماء تسيل. هنا أوجُ الفنّ في هذا العمل البكر لشاعرة لا تهجر أدواتها الأولى، وألوان طفولتها، وحبر صِبَاها ترسم بها ذكريات آفلة من صناديق الأيام.

ههنا نشيرُ بإصبع الصدق إلى مواطن ساردة من جمال الأسلوب، وسلاسة السرد، وترفق المعاني، حيث تَغْدُو القراءة هدهدة المستقبل نفسه. وفرح هذا نجاحٌ لساردة تتمكن من إحداث حالٍ من العدوى في صلتها بالقارئ المفترض.

على نفس السراط، ونحو نفس الغاية، تسير بقية الفصول في توازن منسجم مع دفق داخلي يوازي بن هذه الوحدات مثلها توازي الشاعر بين المقطع والمقطع في قصيدة طويلة [ثقوب في الذاكرة: ستة أجزاء/ دمشق في الذاكرة: ستّة أجزاء/ هجرة وحبٌ على مدار الحمل: خمسة أجزاء/ وقائع حبّ معلن: ستة أجزاء/ نهايات غير حتمية: ثلاثة أجزاء].

وأكاد أجزم بأن هذه الهدهدة في السرد ـ بعد أن تكون صنيع شاعرة ـ هي صنيع أنثى عاشقة، أنثى أمّ، أنثى متعلقة بوطنها هذا الذي يؤلمها تشتته، أنثى كاتبة.. في نهاية المطاف؛ إذ في الكتابة لملمةٌ للحالات كُلها في حالة واحدة عليا تُصعّدها وتخترقُ سكينتها، وتنثرها في مستقبل ممكن.

لهذا فإننا نؤكد أنّ هذا العمل السردي الزائف يبقى في خانة وسطى بين السيرة الذاتية، وسيرة العشيرة، وسيرة الكتابة.. حتى لكأنه "بالسيرة الروائية" أمَسُّ رحماً. على مرمى حجر من عديد النظريات النقدية نسجل واقعية الكثير من الإشارات غير الذاتية في هذه الرواية، خاصة فيما يتصل بالهجرة من ليبيا إلى بلاد الشام، وفي الإلمام إلى العديد من البنى المتحكمة في المجتمع الليبي المعاصر، بيد أننا نسجل بالأساس غنائية أصلية متحكمة في جغرافيا هذه الملحمة التي يتآلف فيها الأصغر والأكبر.

فعلاً، يتداخل العالمان الأصغر والأكبر في بناء دقيق بحيثُ يغدو ألم الفراق صنوا لخسران الوطن برمّته. ولعلنا نظفر في هذا المجال خاصة بوظيفة الأدب.

فَهَل الشعر، والقصة والرواية غير إمساك بلحظات آبقة من توازن الفصول تتراءى فيها الموجودات والأحاسيس في مرآة النفس لتسجيل ضعفها واندحارها وخسرانها؟

في هذه الخانة نزجّ بالسرد لدى رَزان نعيم المغربي مؤرخين لغياب شاعرة وميل ناثرة. والحقُّ أننا لم نتوسع في الاطلاع على نماذج من شعرها، لكننا نلمس أسلوبها في هذا النثر الرائق الذي يمزج بين بهاء الصورة وتوازن الجملة، وسلاسة السرد في عمل يجمع بين معاناة الذات واقتضات الجماعة.

في هذا الفضاء بين السيرة الذاتية، وسيرة

العشيرة تنبثق هذه السيرة الرّواية، أو قل "السيرة الروائية ناسجة خيوطاً من الذاكرى، واصلة بين البلدات، راتقة فتقَ الوجود العربي، مؤذنةً بولادة موطن جديد مُفترض هو موطن الكتابة، الكتابة الممكنة المُفضية مُستقلاً إلى إمكان انبثاق كيان ذاتي جديد، وكيان جماعي مختلف، ووطن آخر ممكن!

لهذا تراني أميل إلى التشبث بالفكر التي ما فتئت تتردد عبر الرواية بين الفينة والأخرى، ألا وهي فكرة الإمساك السابحة ضد التيار في حركة لا تفي تسترجع البدايات القائمة على ثنائية العودة والغياب.

فالفصول جميعها تتضمن انطلاقاً من مكان وانبثاقاً في مكان آخر، ورحيلاً من شعور إلى شعور، وتردّداً بين زمان وزمان، حتى لكأنّ الحالة الطبيعية عند رزان المغربي تلبث مقترنة بالرحيل، أما ما عداه من إقامات مؤقتة هنا وهناك فلا يعود أن يكون استثناءً.

لهذا فإننا نستشف فكرة أساسية في هذا النص الآسر غير موصولة بالواقع المولد للكتابة أنها بالوضع النفسي للساردة. وهو وضع لازَمَ انبثاقَ العمل بكامله. فلعلنا نجذع إلى تأكيد أوّلي ينبع من إحساس بأن الكتابة عند هذه الشاعرة الروائية تنبع من فكرة الرحيل، والتقلقل، والتردد.

تقوم على هذا الانطباع شواهد جمّة، منها قولها لدى مفتتح الجزء الأول من "دمشق في الذاكرة": "عدت إلى البيت، سعيدةً بمحاولتي التخفيف عن سمر"(1)، لكن الساردة تفتتح الجزء الثاني بالإشارة إلى رحيل آخر: "... حينها قررتُ البقاء معها "القمّة) بعد وفاة أدهم لم تحتملني.... رحلتُ كي لا تشعر. بحملها مسؤوليتي"(2)، ولعلها تصرّح طيّ ذلك كله بعودات مُفترضة أخرى إلى المراهقة: "في طريق عودتي مساءً، تنسمتُ رائحة دمشق في ذاكرتي، تطاردني بعبق القهوة التي حملتُها من بيت عمّتي.. وصوت إيغليسياس في مسجل السيارة.. وتساءلت ما هو سرُّ صوته، كلما سمعتُّه ينقلني إلى عُمر المراهقة، وشرفة بيتنا في حي المهاجرين"(3).

هكذا يمضي النص، بين عودات فعلية وأخرى مفترضة للإلحاح على فكرة الرحيل، والإحساس به، والانطلاق منه والعودة إليه في حركة لا تني، في حركة غير موصولة بالرحيل الفعلي ـ وعلاماته كثيرة ـ إنّها هي برحيل آخر أوثق صلة. فالساردة ترفض المكان وترفض الزمان وتعيش الذكرى.. سواء كانت ماضية أم ممكنة في مستقبل الأيام.. فنفتتح بأن هذه الرفض يُلازم حالة أصيلة لديها هي حالة الكتابة.

إنّ الرواية تسيرُ قُدُماً نَحَو نهايتها فصلاً بعد فصل. فعلى الرغم من إيحائها بأنها لا تعدو أن تكون من قبيل التداعي فإنها قد كُتبت بحرفية جَليّة وتتمكّن من تقنيات النص الروائي. فبعد أن أدركت الكاتبة أنّ الذكرى هي مُنبَثَقُ عملها.. نلفيها تُسَلُ إلى توظيفها بذكاء عبر جميع الفصول. فهذا "هجرة وحُبٌّ على مدار الحمل" يُفتتح أيضاً بالإشارة إلى دمشق "دمشق في الذاكرة، أحملها كُلها أقلعتْ بي الطائرة، من مطار دمشق المدينة التي أشتاق إليها كما العاشق يهزّه

(1) الرواية ص 65.

(2) الرواية ص 63.

(3) الرواية ص 68.

الحنين إلى الغالية"(1). ونجدها تصل العودة بالتعليق عليها في موطن نادر نتشبثُ بإثباته: "وكم من رحلة بين دمشق وطرابلس ذهَبت طائرتي، وعادت، وبين المدينتين هناك شوقٌ دائمٌ للتجدد، واحد أحمله، وثان أغادره... لكنّ، هذه المرة.. بدا لي أن دمشق ستحتل مرتبة السوق والحنين المُقيم لعودة لا أعرف متى يكون زمنها..

لأول مرة أعلن أنني عائدة من هجرة، إلى موطن غادره جدّي قبل سنين طويلة.. هجره وسافر مع التيار... فوقع صريع هوى دمشق...."(2).

متى كان الشعراء صادقين! ثم أليس أجمل الكلام أكذبه. هكذا الرواية دائماً! لهذا فإننا لا ننساق خلف هذا التأكيد للاقتناع بأن الكتابة قد فكت مغاليق هذه المعادلة الصعبة بتحديد نقطة انطلاق ونقطة وصول.

الأمر باق على سِمَته الأول: انطلاق وسفر ووصول.. دون تحديد لبداية ونهاية.

لهذا فإننا نُقرُّ بأن الرواية تستعير رحيل الأسماك ضد التيار لكنها تُوظفه في كل صوب، فتجعلنا إزاء عودات غير مضبوطة نحو الزمن الأول، ومنه وإليه مرة أخرى.. قبل هجرانه نحو زمن مقبل.. وتركها جميعاً نحو زمن متخيل هو زمن الكتابة المشار إليه، زمن النص الحاضر.

تطابقٌ ينشأ بين بنية النص وبنية الذكرى، يجعل منهما بنية ثالثة تقوم تعويضاً عن بنية المجتمع الغائبة، و هل المجتمع إلا مجتمعات، منها المجتمع الليبي القديم (الذي تركته عائلات وعشائر نحو الشرق) ومنها المجتمع الشامي، ومنها المجتمع المعاصر المختلف عنهما معاً، ومنها المجتمع المفترض الذي تصبو الكاتبة إلى ابتداعه عبر النص، بنية أخرى مغايرة تخترق المجتمعات الفعلية جميعاً لإنشاء كيانها المستقل.

فهل نصرّح هنا بما أجملنا فيما سلف من صفحات، وهل نؤكد أنّ الفن هو ملاذ شاعرتنا الكاتبة في هذه التسجيلات الحرّى لما يحدث داخلها أكثر من رَصْدِ ما وقع بالفعل.

فعلاً لقد تمكنت رزان المغربي بأسلوب جميل يرتقي إلى حدود الشعر من تحريك مشاعرنا لتصل هذه العودات إلى مدافئ الصبا والطفولة، وإلى مدافن المدن شرقاً وغربا. فلبث التردد بين المدافئ والمدافن قدرها، وقدر قارئها في الآن نفسه. ويسّر لها فن الرواية ـ فن الكتابة ـ أن تتخلص نهائياً مما أقض مضجعها من تردد وتقلقل بين مواطن الاستقرار والرحيل!

بهذا تكون الكتابة عملاً مادياً مُغيراً! وهل كتابة الرواية بالاستناد إلى ضمير المتكلم (أو قل ضمير المتكلمة) غير استلهام لأفق الشعر واستعارة لأدواته.

الكتابة بهذه الرواية تنشئ ذاتها، تتخطى الأنوثة الساردة، والرجولة المسرود عنها، والمتقبل المسرود له، لابتداع مجتمع مُفترض، مجتمع مأمول آخر، تصبو إليه الذات المتكلمة، خالقة هذا الكيان الملقب بالرواية.

إنّ عودة السلمون إلى مدافنه الأولى تتحول عند رزان نعيم المغربي إلى رجوع متعدد نحو المدافئ والمدافن، رجوع خلاق يستمري مرارته المقيمة عسى أن يحولها عبر النص إلى عذوبة ممكنة.

---

(1) الرواية ص 85.

(2) الرواية ص 85.

ههنا ألسيمياء المتعة والألم تغدُو ألسيمياء الإمكان والكتابة إيذانا بإعلان كيان مختلف هو كيان الفن. إن الهجرة على مدار الحَمَل تصبح مع رزان المغربي "هجرة على مدار الفن"... الشعر، السرد، الموسيقى (التي يحلولها الاستماع إليها في أوقات الخلوة). لا يهم النوع.. إنها الذي يعنينا لا يعدو أن يكون أدواته. وأدوات الشعر والنثر معاً تمتلكها رزان المغربي كأحسن ما يكون الامتلاك، وتتصرف فيها كأجود ما يكون التصرف.

على هذا ألبثُ أميل إلى اعتبار الرواية بحراً ينتظر عودة الأسماك الطائرة. ثورة الأسماك في سعيها العكسي نحو البدايات قد تجعل من الساردة بحراً متوهماً.... لكنها بالتأكيد تجعل من الرواية بحراً فعلياً "بحراً ينتظر عودة سمك السلمون إلى حضنه الدافئ"(1).

لذلك كُلّه يُفتتح الجزء الثالث من الفصل الأخير "تهايات غير حتمية" بقولها: "مُنذ زمن طويل لم أشعر بمثل هذا السلام الداخلي، شمس الربيع تبثُّ دفئها في صباح رائع"(2).

بعد الفراغ من أعباء أرهقتها طويل تجد الساردة نفسها قد تخففت من حمل السنين، وأفضت إلى الفن بها أثقل كيانها، فاستشعرت "سلاماً داخلياً" جلياً. هكذا تكون الرواية بكاملها رحيلاً بين نقطتين، أو قل بين زمنيين مفترضين، زمن المعاناة، وزمن الهدوء والسلام.. لكنه في واقع الأمر سلام إلى حين، سلام مؤقت حتى امتلاء آخر.

هكذا تكون هذه السيرة الروائية شاهداً على جنس الكتابة أول، وشاهداً على وظيفة الفن ثانياً.

هذا الذي يبقى مخلصاً من عنت وجودنا الأرضي المحدود، ووصل للكائن الاجتماعي بكائن الإنسان الأرحب، كائن الفن الأبقى.

إنّ سمك السلمون، تلك الأليغُوريا الأولى التي استعرناها من الكاتبة، يعود إلى حضنه الدافئ الأول، يرجع إلى مدافئة الأولى، ولا نشك في أن عودته تلك تستعيد عودات ممكنة نحو كل صوب من مدافنه الحاضرة.. لكنه مع كل قفزة يستشعر ألق الفن، وبهاء الكتابة المخلصة لدى شاعرة تُقنعنا في عملها الروائي الأول بأنها على أتم الخبرة في استنفار قارئها للإسهام في عوالم نص جميل آسر.

---

(1) الرواية، الصفحة الأخيرة 224.

(2) الرواية ص 215.

210

عمارة يعقوبيان أعادت للرواية الواقعية بهاءها!

صبحي فحماوي

علاء الأسواني دخل تاريخ الأدب برواية واحدة.

الفيلم شجع السينما المصرية على استخدام الروايات البطلة قبل الممثلين والمخرجين الأبطال. المدهش في رواية عمارة يعقوبيات، أن القارئ إذا فتح صفحتها الأولى، فلن يتركها إلا هو في الجلدة الأخيرة، ذلك لأن أسلوب علاء الواقعي الدراماتيكي الذي يوصلك في كل صفحة إلى نصف البئر، ثم يقطع الحبلٍ بك، فتتوتر وترتعب، وأنت تسقط على حدث آخر أكثر إدهاشاً من الذي سبقه، فهو يرسم لك الحدث بريشة روائي رسام بارع، فيوترك، ويدهشك، ويجعلك تلهث وراء الأحداث، لدرجة يصعب معها ابتلاع ريقك، وفي قمة التوتر الدرامي، يقطع عليك الطريق، ثم ينقلك إلى مأساة أخرى، وهكذا.......

وسكان عمارة يعقوبيان هم (ماكيت) مجسم مصغر لمجتمع مصري في العصر الحديث، والتاريخ في هذه الرواية هو الحاضر، وأهم شخصيات الرواية،

سكان العمارة هم؛ زكي بك، ابن ثري وفدي أممت ثورة يوليو معظم ممتلكاته، حيث نشاهده في الستين من عمره، مهندساً متخرجاً من باريس بصفته ابن أرستقراطي متعلم في بلاد بره، ولكنه مهندس فاشل مهنياً، فلا يوجد في مكتبه الهندسي؛ لا مخططات ولا مشاريع هندسية . وما هو غير واضح في الرواية، يبدو أن أبناء الطبقة المتوسطة والبرجوازية النامية قد أخذوا من طبقة زكي بك الهندسة ومشاريعها، وتركوا الطبقة الأرستقراطية تتهاوى على عروشها... فأصبح المهندس عندنا اليوم (باشا) أي أن الباشوية انتقلت انتقلت للطبقة البرجوازية المتعلمة المهنية الشغيلة، وانسلخت عن الطبقة الأرستقراطية... . وزكي بك فاشل اجتماعياً، فهو لم يتزوج، واستمر يتعاطى الكيف بكل أبعاده، ويعاشر نساء البارات، ولم تسلم منه حتى الشحاذات، ويستغل الصبية بثينة ابنة أسرة يتيمة الأب، تعيش على حد الكفاف على سطوح العمارة، مع أمها الأرملة الشغالة وأخواتها الصغار.

ونلاحظ الصراع المتوحش بين هؤلاء الأرستقراطيين؛ حيث دولت؛ أخت زكي بك التي مات زوجها، . ويبدو استغفر الله العظيم أن زوجها قد مات قهراً من نكدها . وهجرها أولادها إلى أوربا، نظراً لقسوتها وأنانيتها،هذه المرأة التي هي جذور الأرستقراطية قد مات زوجها، وانفض عنها أولادها، وكرهها أخوها... والذي يريد أن يوصله علاء الأسواني للقارئ حسب انطباعي أن جذور هذه الطبقة اليعقوبية قد تفتتت، وبقيت تعيش في خواء صراع بشع مع أخيها زكي بك، وبرغم ذوبات جليدها، وهزال عيشتها، وانفراط ع قدها، إلا أنها لم تتضامن مع أخيها الوحيد الذي بقي ولم يهاجر مع قفل الباب، وتضطره للنوم في شقة مكتبه الهندسي (غير الهندسي) في عمارة يعقوبيان، وعندما يستمتع بالنوم مع فقيرة شحادة، يلاحظ أن سروالها الداخلي مصنوع من أكياس الإسمنت بسبب فقرها، ولكن الطعام والمأوى، وتستلذ بالجس كما تستلذ بالطعام والمأوى.. بينما باقي النساء اللواتي، فهن مشبعات بالجنس، ولا يستمتعن به، ولا يمتعن من ينمن معه كما فعلت هذه الشحاذة فمتعت زكي بك واستمتعت به، وهو خبير بمزاجية من ينمن معه، ومتخصص بتذوق كل أنواع تلك المتع..... هذه هي مهارات الطبقة الأرستقراطية التي تعرضها الرواية، والتي تنتهي بأفراحها الخائبة، بزواج ابن الستينيات بالصبية الفقيرة بثينة، ابنة العشرينيات، بعد فضيحة مروعة، حيث دخلت أخته دولت، مع المخبرين، على شقة مكتبة، وهو ينام عارياً مع الفقيرة الصغيرة بثينة، فأضاء المخبرون النور، وجروه مع الصبية إلى المخفر، بينما أخته دولت (تتضاحك) مع المخبرين، وتضاحكها هنا هو قمة المأساة السلوكية، بغية الضغط على أخيها لتجريده من ورثة أبيه..! وعلاء الأسواني فضح بذلك التعالي والكبرياء الذي يتعجرف به الأرستقراطيون على غيرهم.. وصور مظاهر تعاليهم على أنه خواء من الداخل من كل شيء......

وفي الفيلم يقول زكي بك للجيران المتفرجين على فضائح صراعه مع أخته: (فيه إيه يا جماعة؟ معمر كوش شفتوا أخ وأخته بيتخانقوا؟ أهي أمور

عادية بتحصل في أحسن العائلات..) وهذه العبارة أفرغت محتوى الصراع البشع بين أخ وأخته يمثلان أفكاراً وسلوكاً طبقياً، وليس أمراً عادياً بين أخوين كما في الفيلم...

والأسر الأخرى التي تعيش على سطوح العمارة، في نحو خمسين غرفة على السطح، مساحة كل منها نحو المترين . وهذا رقم غير واقعي لحياة أسرة، ولو كانت فقيرة . وقد كانت قبل الثورة، مخصصة لخدمات سكان العمارة، ومأوى لكلابهم، أو غرف غسيل على السطح، فاحتل الفقراء تلك الغرف بعد الثورة، وكونوا داخلها مجتمعاً آخر، يختلف تماماً عن مجتمع سكان العمارة، عملهم خدمة هؤلاء الأغنياء،وكان من سكان السطوح؛ العسكري الصعيدي عبده، المتورط في علاقة لواط مع حاتم رشيد، أحد سكان العمارة، رئيس تحرير صحيفة أجنبية مصرية مرموقة.... وهذا الحاتم تم الاعتداء الجنسي عليه وهو طفل، من قبل خادمه السوداني الصغير، الذي كان يعمل في شقتهم، وكان والد ووالدة حاتم مشغولين عن متابعة تربية أطفالهم، فأحب الخادم سيده، وبروح بريئة، وبعدم ممانعة الطفل الجاهل حاتم، حدثت أول عملية جنسية، تم بموجبها لوط حاتم، فشب على تلك المحنة التي لم يستطع الفكاك منها، حتى وهو رئيس تحرير، ناجح في عمله... وهذا يوضح أن انشغال أفراد الطبقة الأرستقراطية كل بنفسه، وترك أمور تربية الأطفال للشغالين، . بعكس مجتمع روايات نجيب محفوظ.. فزوجة سي سيد، كانت تتابع أطفالها، وتعلمهم وتعيش على أعصابها لدى غياب أحدهم فلم ينشأ منهم منحرف جنسياً، بل نشؤوا شباباً وطنيين . لقد وُفِّق علاء في رسم صورة بقايا طبقة أرستقراطية أينعت، ثم تم قطافها... وُفِّق لدرجة لم يسبق لروائي عربي أن اتجه إلى تلك الزوايا الحرجة ليرسم أبعادها.... وكنت أتمنى لو سبر أغوار تلك الشخصيات التي تفرد برسمها وغاص بدواخلها، ولم يتوقف عند خاتم مسروق أو مكتب هندسي غير ناشط.. لو تابع رسم تلك الشخصيات وتداعياتها، لأبدع رواية غاية في التفرد والتجديد.

ونجد في العمارة، النائب عزام، الذي كان مساح أحذية، فاغتنى مع بيع المخدرات، فسجن عشرين عاماً، ظهر بعدها على هيئة الحاج عزام، فتزوج على زوجته سراً، الأرملة سعاد، وهي امرأة اسكندرانية جميلة مستورة، وأسكنها شقة في عمارة يعقوبيان، واتفق معها على عدم الحمل، وإذا حملت فستكون طالقاً، ثم نز ل مرشحاً للنيابة، ودفع لكمال الفولي . عراب الطبقة المتنفذة . مبلغ مليون جنيه، ليسمح له بالنجاح في الانتخابات، فنجح، وعندما حملت سعاد، أفتى لها الشيخ المفتي بالإجهاض، فرفضت، فهاجمها مجهولون ليلاً وهي وحيدة، وأخذوها عنوة وأجهضوها، ثم طلقها الحاج ورماها........ وعندما يحصل الحاج عزام إلى وكالة سيارات يابانية شهيرة، يسطو كمال الفولي على أملاكه، ليشاركه بنسبة الربع، مثله مثل سائر الوكلاء التجاريين..... وعندما يصف الروائي علاء الأسواني جشع سماسرة المتنفذين ومراكز القوى، نفهم أنه كان جريئاً في طرح أفكاره الواقعية الناقدة، بدرجة لم يسبق لها مثيل، على صعيد الرواية العربية...

والمريح في قراءة هذه ا لرواية، أن أسلوب

الروائي في السرد، هو متابعة كل شخصية هامة في الرواية على حدة، فيدخل في حياة زكي بك مثلاً، فيعطيك تفاصيل مدهشة، تجعلك تتعرف على الشخصية ببساطة، ولا تتوه في زحمة الشخصيات، ثم ينقلك إلى شخصية رئيسة أخرى، فيبدع رسم تفاصيل حياتها ومشاكلها، فيجعلك فقرة بعد فقرة، تتعرف على شخصيات الرواية المدهشة، تدريجياً وبدون أن يضخ لك عدداً لك عدداً هائلاً مربكاً من الشخصيات، وهي كثيرة في الرواية، فتتوه في زحمة الشخصيات، وهنا في أسلوب علاء، يعرض، يعرض لك حياة الشخصية، (حبة، حبة)، ثم يشبك الأحداث بعضها مع بعض، وذلك بعد تعرفنا على أسرار كل شخصية على حدة.

والرواية ترسم قطاعاً من قطاعات المجتمع العربي المصري بطريقة واقعية . طبعاً هي لم تتطرق للطبقة المتوسطة، ولا للطبقة البرجوازية الفاعلة في التجارة والصناعة والزراعة والبورصات والصنايعية؛ الفقراء منهم والموسرون، وهؤلاء يشكلون معظم أفراد المجتمع تناستهم الرواية، أو لم تهتم بهم، أو لم تتسع الرواية لسبر أغوارهم، فجاءت جميع شخصيات الرواية مهزومة، وليست هذه هي سمات كل أفراد المجتمع المصري . فننبهر بكون مجتمع يعقوبيان، مجتمعا ذا أبعاد اقتصادية وأخلاقية وثقافية واجتماعية وسياسية وأمنية ودينية مهزومة، متهالكة، قد بنى عليها العنكبوت شباكه، فصارت مصابة بما يشابه تشمع الكبد... وبالرواية نرى أجمل عمارة في شارع سليمان باشا بالقاهرة، لا تعدو كونها من الداخل، خاوية على عروشها، متفسخة متآكلة، تنتظر فرج ربها...... ونغرق بالرواية في قضايا فساد، لا أول لها ولا آخر، من حيث اعتداء الشرطة ورجال المباحث على المعتقلين، ومعظمهم من المتدينين، فيقتلونهم بمسدساتهم أمام رفاقهم داخل المعتقل، ثم يعتدون جنسياً على الذين لم يموتوا، ويخنثون الطالب الجامعي طه، وهم ينادونه تحت التعذيب باسم فوزية، وهم يضعون شيئاً صلباً في مؤخرته العارية، والمعذبون يصرخون، ثم يتعقدون نفسياً، فمن يخرج منهم من السجن، يعود لينتقم لشرفه ممن خنثوه وعذبوه،.........

. ويعكس رواية الجزائري؛ رشيد بو جدرة.. (الجنازة) والتي يشن فيها هجوماً مطلقاً ومن طرف واحد على من يسميهم "الإسلاميين" . فهنا يضع الروائي إصبعه على الجرح، ويفسر للجمهور، سبب العنف الذي يمارسه بعض الأصوليين الإسلاميين بتفجير أنفسهم في مكان ما، أو القيام بعملية يكون ذلك انتقاماً وردة فعل للاغتصاب الذي يقوم به رجال السجن وتعذيب وقتل وتلويث كرامة المعتقلين، فيقول طه؛ أحد الإسلاميين: والله لو كنت في سجن إسرائيلي، لما عاملني الإسرائيليون بمثل هذه الجرائم المهينة...!

ولكن الفيلم صور المعركة المسلحة بين الإسلاميين ورجال الأمن، معركة حقيقية بين طرفين متكافئين في العدة والعتاد، والقتل والرد بالقتل، وتلك الصورة السينمائية أعطت الإسلاميين قوة دفاع مسلح متكافئ مع السلطة في الشارع لم تكن في الرواية...

والمؤلف ضغط وكثف أحداث الرواية، فجاءت في

كل صفحة عدة قصص وأحداث متلاحقة مثيرة، ودراما ممتعة مؤلمة، معذبة مشوقة، ساخرة، ملوّعة لقارئها، وكأن الكاتب مخزن أو بحر من المعلومات والصور الحاضرة التي نعيشها اليوم.!

والذي يلفت نظرك أن السارد الذي يضخ كل هذه المعلومات المكثفة المثيرة المتلاحقة، يتقمص الشخصية التي يصورها خير تقمص، ويدافع عنها، وينطق باسمها، فتجده يبدع في السخرية من حاتم رشيد المفعول به، على لسان سكان سطوح العمارة، أو بعض الصحفيين في الجريدة، لدرجة يشعرك أن حاتم هذا في قاع الحقارة والضياع . ربنا يتوب عليك.. تقول له نساء السطوح . ولكنه يحسن الدفاع عنه عندما يتحدث من فم حاتم، فيدافع حاتم قائلاً: إن مشكلة المجتمع لا تكمن في اللوط، بل تكمن في الدكتاتورية والفردية والأمية وجوع الناس ورغيف الخبز..... وهذا يجعلك تتراجع أمام وجهة نظر، وإذا كنا نرفض انحراف حاتم، إلا أننا لم نرفض نجاحه الصحفي، ولم نرفض أفكاره التي يتحدث بها عن مشاكل الوطن الأساسية...... ويتقن السارد تقمص الشخصية الأرستقراطية المهترئة . زكي بك . على الرغم من عدم سبر أغوار فلسفة وأفكار ونفسية وأهداف هذه الشخصية المميزة.... ويتقمص دور الإسلاميين الأصوليين الذين يصفون عبد الناصر بأقذع الأوصاف... وعندما يصف شبكة عصابات ومخدرات ورشى مخيفة، تعمل بشكل هرمي،فإنه يبدع التصوير.....

والذي يدهشك في الرواية أن الأسواني يدخلك في غموض الأدب، الذي يتاجر به دعاة الحداثة، ولكن بطريقة أكثر إدهاشاً، وأكثر دافعاً لخلق فضول المتابعة لدى القراء، فيضعك في متاهة التفكير والتخمين، حيث يبدأ فصلاً من الرواية، في غرفة نوم الزوجة المغلوبة على أمرها سعاد، بقول شخص في الظلام: مين...؟ من الذي فتح الباب.....؟ ويدخل أشخاص.... ويستمر العنف المرعب في الظلام، حتى تتخدر الضحية، وتنتهي الفقرة أو الفصل، بدون أن تعرف من هو الذي دخل، ومن هو الذي فعل، ومن هو الذي خرج...! ومع من تم هذا العنف؟...... فتكتشف بعد فقرات من الرواية، تفاصيل الحدث، الدرامي، (ويا خبر بفلوس،.... بعده عدة صفحات، يبقى ببلاش) ولكن الغموض يعالج هنا بشكل واقعي، وليس بغموض لا تفسير له. ولكن الفيلم لم يعطنا الانطباع المخيف نفسه، فالهجوم الذي حصل على غرفة نوم السيدة سعاد كان مكشوفاً ومفضوحاً في النور، وليس في الظلام، حيث شاهدنا نساء وممرضين يحملون سعاد.. وهذه الصورة الواضحة مطمئنة، حيث وجود ممرضات وممرضين ومستشفى.. فالسيدة ستكون في أيد مهنية لا خوف منها... وصورة الفيلم ليس فيها غموض الليل المخيف الذي رسمه علاء..

وبرغم الهنات الكثيرة في الرواية والتي خلقت إخلاصاً وحباً ينتهي بالزواج بين الأرستقراطي زكي بك ابن الستين.. وبنت السطوح بثينة ابنة العشرينيّات، وهذا زواج غير متكافئ على كل الأصعدة العمرية والطبقية والسلوكية والفكرية، ومحاولة لتنظيف سريره هذا المهندس الذي عفا عليه الزمن، هي محاولة فاشلة لرأي الصدع بين طبقتين لا لقاء بينهما، وبين عمرين لا لقاء بينهما حتى في القبر..!

تجاوزت مبيعات الرواية خلال ثلاث سنوات، مبيعات أشهر رواية عربية على الإطلاق، وإذا آمنا بحديث الناس الذين لا يتحدثون هذه الأيام إلا في الرواية، نجد أن علاء لم يزد مبيعات روايته اليتيمة فقط، بل فتح الباب أمام الجمهور العربي لقراءات الروايات العربية الواقعية الحديثة من جديد، ولنفض الغبار عن روايات واقعية عربية مدفونة في الحياة، وإعادة قراءتها، والأهم من ذلك أن منتجي وكاتبي سيناريوهات السينما المصرية قد اقتنعوا إلى أن الروايات الأدبية المدهشة هي مصدر نجاحهم ومكاسبهم المالية لشباك التذاكر بالتالي، وطريق إنقاذهم من الهبوط الفني الذي يجعل السينما العربية المصرية تغرق تغرق.... وأن عليهم أن ينتقوا الرواية البطلة، قبل أن ينتقوا الممثل البطل أو المخرج البطل.

الرواية مرت مروراً عابراً على الأحزاب والسياسيين والزواجات السرية والطلاق الظالم وتجارة مخدرات والمهن والوكالات التجارية، والوظائف الحكومية المحكومة بالمواصفات والرشوة وتمريغ الأنوف بالطين، ووظائف القطاع الخاص المحكومة بالاعتداء الجنسي على الحزينات المعوزات، حتى الشباب المعوزين يستغلون في اللواط، بسبب الحاجة، ومن أجل دفع فاتورة مستشفى، ولم ينس البلاوي الجراحية التي تتم داخل المستشفيات، والتي يتجلى رعبها بالإجهاض بفتوى رجل دين، وبالقوة، بعد مهاجمة الزوجة الحامل وتخديرها، ثم إجهاضها، ورميها ليستلمها أخوها صاغراً، فاغراً فاه..! لم يترك طبيب الأسنان؛ علاء الأسواني سوسة في المجتمع العربي المصري، إلا وبحث عنها وكشفها، فبرع في الكشف عن السوس الذي ينخر عمارة يعقوبيان...... ولكن المؤسف أن معالجة الأحداث والأفكار والشخصيات كانت أقرب إلى نشرة الأخبار، منها إلى الخلق الفني الأدبي الجمالي الممتع.. كانت المعالجة إخبارية أكثر منها روائية أدبية فنية!

والمذهب الواقعي الذي اتبعه الأسواني، هو مدرسة ثقافية، يتعلم فيها القراء ويتنورون، ويشحنون ذهبياً، فهذا الأسلوب، لا يتوقف عند حد وصف العالم المتهاوي بالعولمة، والمتشظي بالحداثة، والذي لا حول ولا قوة للقارئ، أمام أحداثه الجسام، فالعكس هو ما أراده الأسواني، إنه يفضح المصائب التي تواجه المجتمع، من أجل مواجهتها وحلها، وليس التفرج عليه وفغر الفاه أمامها، ورغم أن المؤلف لم يوفق في النهايات، وكنت أتمنى لو تركها مفتوحة، أو أحسن برمجتها لتكون عادلة، فليست نهاية الملوط حاتم رشيد بالقتل حلاً مناسباً، ذلك لأنه هو أيضاً ضحية مجتمع متحرر من مسؤولياته لم يراقب تربية أبنائه وهم صغار، ولم يبعدهم عن الشبهات، ولم يكن زواج الأرستقراطي زكي بك ابن الستين، والذي يخر كل
<span style = mso- spacerun>

قراءة في كتاب (القرآن ومحمد)

موفق محمد النقيب

في زمن العولمة، تصبح الحاجة ماسة جداً، كي تتقارب الحضارات والعقائد والأديان والثقافات في العالم، وتعم لغة اللقاء والحوار والتفاهم، ويحل الأمن والأمان والخير والسلام على المعمورة. ويصبح الاعتراف بالآخر، واحترام حرياته وحقوقه، عنوان العلاقات، عكس ما يقدمه المحافظون الجدد في الإدارة الأمريكية، والصهاينة وإسرائيل، من سلوكيات عدوانية، ونظريات عنصرية،

مثل (تصادم الحضارات) و(نهاية التاريخ، الإمبراطورية الأمريكية) و(الحرب الاستباقية) و(الغزو الثقافي) و(شعب الله المختار). هذا وليس من باب المصادفة، أن يكون العالم العربي، والإسلامي، على لائحة العدوان الأمريكي والصهيوني، لمسح الهوية الحضارية والقومية والدينية والثقافية. ولهذا نجد الكتاب والمثقفين من أوائل الذين دقوا أجراس الإنذار،

ويأتي كتاب الدكتور المفكر يوسف جاد الحق في سياق هذا التيار، وساحته الدفاع عن الإسلام، من خلال الدفاع عن القرآن والرسول الكريم النبي محمد ﷺ، وقد جعل عنوان الكتاب هو لب الموضوع (القرآن ومحمد).

ففي الصفحة (11) من كتابه يقول (ليس سهلاً على المرء الخوض في مسلمات الحقائق الناصعة التي يتبدى صدقها في ذاتها، دونما حاجة إلى برهان،

لكي يتقنع بها من لا يريد الاقتناع أصلاً، أو يسعى إليه، بسبب من موقف مسبق ناجم عن موروث ثقافي ما، أو بسبب من عناد يحسب صاحبه أنه يتعرض للمهانة إذا ما هو امتثل للحق وأقر بالحقيقة، وإن تأكدت لديه). وعن موضوع كتابه يقول (موضوع هذا الكتاب الرئيس هو، مصدر القرآن، على أنه كلام الله وليس كلام بشر، وشواهد ذلك أكثر من أن يحيط بها حصر، منها أمية الرسول ﷺ، ومنها إعجاز القرآن البلاغي والمنطقي والفكري من جهة، والعلمي من جهة أخرى، منها ما يتعلق بالحياة والكون والإنسان، ومنها التعرف بالخالق، ومنها ما يتعلق بالحساب والثواب والعقاب والعدل الإلهي، ومنها توجيهات في العبادة والمسلك والخلق لبني البشر ومنهجية التعامل فيما بينهم).

أما عن أسلوبه في مخاطبة الآخرين، فإنه يقول (حاولت الاجتهاد برأيي، واعتمدت ما اهتديت إليه عن طريق التأمل وإعمال الفكر والاستنتاج أكثر من المراجع). وعن الهدف في بحثه يقول (هذا البحث ليس في تاريخية النص القرآني، كأسباب النزول، أو تاريخية الوقائع، غاية البحث هي إثبات نسبة القرآن إلى مصدره، وتنزله على محمد ﷺ قبل ظهور الدراسات والتفاسير اللاحقة لزمن نزوله، سبيلنا للبرهنة على ذلك هو ما صدقته الأيام، وما أثبتته البحوث العلمية في الكون والحياة وسائر أوجه النشاط البشري، وما أكدته النبوءات، معتمدين في ذلك على جدلية المنطق بالمحاكمة العقلية لبلوغ اليقين). وفي موضع آخر، يريد أن يلخص كتابه في سطرين (المصدر الإلهي للقرآن، أنه كلام الله دون غيره، وأن محمداً رسول الله، تلقاه وحياً، نزل به الروح الأمين).

وعن بقاء القرآن كما هو دون أي تغيير (القرآن، هو الكتاب الوحيد الذي ظل على صفائه، وبقي على نقائه، كلمة كلمة، وحرفاً حرفاً، وهذا قمة الإعجاز فيه). وفي موقع آخر من كتابه يؤكد خلاصة كتابه في مسألتين هما قوام الموضوع كله، 1 . الظاهرة القرآنية الفريدة التي تؤكد في فرادتها ومفارقتها لسائر كلام البشر، بأن القرآن هو كلام الله، 2 . إن محمداً هو نبي الله وقد تنزل عليه هذا القرآن. وفي الفصل الأول من كتابه، يتحدث الكاتب الباحث تحت عنوان (قبس من السيرة) عن السيرة الذاتية للنبي قبل البعثة النبوية، بدءاً من مولده، ومروراً بطفولته، وشبابه، وزواجه من خديجة، حتى البعثة النبوية. وقد تحدث الكاتب عن صفات الرسول وسلوكه وأخلاقه، التي امتازت بكونها فوق حدود أي إنسان، مهما وصل إلى الكمال والمثالية، لأن الرسول هو من صفوة البشر، وكلامه ورسالته حافلين بمعاني وخصائص يتعذر توافرها لدى أي إنسان عادي. مما يؤكد كونه نبي الله. وعن مرحلة (ما بعد البعثة النبوية) يقول الكاتب الباحث جاد الحق (غادر محمد ﷺ، حياة الدعة والسلام والعيش الهانئ في كنف زوجه الودود، ومع عزلته التأملية وأفكاره وخيالاته المحلقة في رحاب الكون وخالقه، والحياة وباريها، فقد حان وقت العمل، ولقد حمل السلاح إلى جانب القول والبيان والتنزيل، والسلاح حماية للدعوة حين جوبهت بالسلاح فقاتل وواجه، وخاض غمار المعارك بنفسه مع أتباعه

وأصحابه والمؤمنين بدعوته).

أما عن (أسلوب القرآن في البدايات) فقد قال الكتاب (إن الآيات كانت قصيرة صاعقة، أشبه بالبلاغ الزاجر من ناحية، والبشير من ناحية ثانية، مما يلقي الرهبة والروع في النفس، ثم الطمأنينة، وقد كانت لا تتجاوز (الآية) السطر أو السطرين، داعية إلى عقيدة التوحيد، كما تحدث الكاتب عن (فتور الوحي) لمدة عامين، وعن (موقف ثقيف وإساءات قريش) وعن (إسلام علي بن أبي طالب، وأبي بكر، وعمر بن الخطاب، وحمزة عم الرسول)، وكذلك الحديث عن (الخمسة الكبار وأثر إسلامهم) وعن (أخلاق الرسول الكريم) وفي الصفحة (69) يقول الكاتب عن أخلاق الرسول الكريم (حفلت كتب السيرة والصحاح وغيرها بوصف مناقب الرسول، كما وضعت مجلدات ومؤلفات بلا حصر، في وصف أخلاقه العظيمة ومواقفه الأخلاقية الإنسانية وما لم يتصف به أحد من بني البشر، من قبله أو من بعده، سوى الأنبياء والمرسلين، ثم آل البيت). وكذلك الأمر تحدث عن (صفات وأخلاق المسلمين).

أما الفصل الثاني في كتابه، فقد حمل في طياته موضوع (التشكيك في مصدر القرآن) وإخبارنا عن الذين ادعوا بأن القرآن ليس من عند الله، وبين لنا كذبهم وجهلهم، وقال (الدين الإسلامي يقوم في الأصل على رسالة النبي، وإذا نفوا عن القرآن مصدره الحقيقي (أي أنه من عند الله) فإن البنيان ينهار كله.). وقد أورد أسماء الدعاة الكاذبين، حول ما أوردوه من حديث حول استعانة الرسول بالغلام الأعجمي، وبورقة بن نوفل، وبالراهب بحيرة، وقد أكد الكاتب الباحث يوسف جاد استحالة أن يوجد في هذا العالم من يأتي بمثل هذا القرآن الكريم الذي أنزله الله سبحانه وتعالى، فهو معجزة في الأسلوب والمعاني والقراءات المستقبلية، وكلما ازدادت العلوم تقدماً ومعرفة، جاء الدليل أكثر بما جاء به القرآن الكريم من أخبار ومعارف وحقائق.

أما الفصل الثالث في الكتاب (القرآن ومحمد) فقد خصص لموضوع (التحدي المعجز بتفرد القرآن) ويقول الكاتب (ها نحن اليوم نرى ما وصل إليه العلم في آفاق المعرفة، كما نرى آلافاً مؤلفة من الدارسين وعلماء اللغة واللسانيات، ومدارس بنيوية وتفكيكية ورمزية وما إليها، كما أن هناك أعداداً لا حصر لها من الجامعات وحملة الدرجات العلمية العليا كالدكتوراه، إلى جانب المفكرين المبدعين في الشرق والغرب، وسائر أرجاء المعمورة، بينهم الكثير من خصوم الإسلام الحريصين على الطعن فيه، وقد عجز الجميع تماماً كل هذا الزمن عن الإتيان بسورة أو حتى بآيات محدودة من مثله). هذا وإن الكتب السماوية قد بشرت بقدوم الرسول الكريم محمد مثل إنجيل برنابا ويوحنا وأشعيا والتوراة.

هذا وقد تحدث الكاتب عن محاولات تقليد القرآن الكريم التي فشلت جميعها، كما تحدث عن (أمية الرسول) وهي حقيقة مؤكدة، حيث لم يزعم أحد من الذين عاشوا أيام الرسول في مكة عكس ذلك، وكيف لأمي أن يأتي بمثل القرآن، وهذا رد على الذين ادعوا أن الرسول الكريم قد كتبه.

هذا وبين الكاتب في الفصل نفسه عن (التمايز

بين الآية والحديث) مما يؤكد أن القرآن من عند الله، كما تحدث عن (تفرد القرآن عن سائر فنون البيان) كونه معجزة بحد ذاته.

أما الفصل الرابع فقد أفرده الكاتب لموضوع (الإعجاز في البلاغة والتأثير الروحي) وذلك في (الشكل) و(المضمون) للقرآن الكريم، كذلك عن (الإعجاز في الصياغة) وعن (مواضع الكلمات) وعن (الإيمان والوحدانية) وعن (التأثير الروحي للنص القرآني) وعن (السياق الروائي في التحليل والتصوير). كل ذلك مما يؤكد بأن (القرآن هو المعجزة) وهو من عند الله.

أما الفصل الخامس من الكتاب فهو مخصص لإجراء مقارنة بين (القرآن وأهل الكتاب) وكيف جرى (التحريف في الكتب السماوية) وبقي (القرآن) على حاله مصاناً أبد الدهر. كما تحدث الكاتب كيف قام اليهود بتهويد غيرهم ومنهم خرجت فئة (المسيحية الصهيونية) والتي منها خرج (المحافظون الجدد) في الإدارة الأمريكية.

ومرة ثانية يعود الكتاب ليتحدث عن آيات قرآنية جاءت تعاتب الرسول، مما يدل على أن القرآن من عند الله، والرسول الكريم كان أميناً على نقل الرسالة.

وفي الفصلين السادس والسابع، يبرز موضوع (القرآن ومواكبة الأحداث الجارية) وشرح الكاتب كل الغزوات (مؤتة، بدر، حنين، الطائف، تبوك) كما تحدث عن (حديث الإفك) وما أسبابه ونتائجه، وتحدث عن (عهد الحديبية).

أما الفصل الثامن من الكتاب (القرآن ومحمد) فقد خصص لموضوع (نبوءات تتحقق في مصائر بشرية) حيث عدد الكثير من نبوءات القرآن وقد حدثت فيما بعد حرفياً. كما تحدث عن (مصير اليهود وقتالهم في قرى محصنة) وكذلك الحديث عن (الإنسان ومحدوديته) وعن (معجزة الخلق).

أما الفصل التاسع، فقد سرد فيه الكاتب (أخبار الأمم الغابرة في قصص القرآن) مثل قصص النبي يوسف، وأهل الكهف، والنبي موسى، والنبي إبراهيم، ومريم ابنة عمران، وآدم، ونوح والطوفان، ولوط، وقصص أخرى منوعة.

أما الفصل العاشر، فقد كان للحديث عن (النبوءات المعرفية زمن التنزيل وبعده) ويقول الكاتب الباحث جاد الحق (النبوءة المعرفية غير النبوءة العلمية، الأولى هي ما يتصل بأحداث سوف تقع، وتنبئ بوقوعها قبل أوانها، بزمن قصير أو مدى أبعد، فهي ما برحت طي الغيب، تتضمن النبوءة من هذا القبيل كذلك ما سوف يكون عليه حال البشر، أو حال جماعة منهم في الأيام القادمة، وما سيصدر عنهم من سلوك، أو ما سوف يتعرضون له من أحداث مصيرية، قد يكون فيها الخير لهم، وقد يكون غير ذلك، وقد تتعلق بالمسلمين، كما تتعلق بغيرهم، أما النبوءة العلمية، فتتصل بقضايا العلوم عامة، ما سوف يتوصل إليه العلم، من كشوف وما يحققه من منجزات تظهر تباعاً وعلى مراحل متساوقة مع تطور البشرية علمياً ومعرفياً، في مختلف العصور القادمة، وهي كثيرة جداً، حفل بها القرآن الكريم، وتحقق الكثير منها، منذ التنزيل حتى الآن).

كما تحدث الكاتب عن (سنة الله في الكون،

والسلوك البشري) وقد أفرد له فصلاً كاملاً هو (الحادي عشر). كما تحدث الكاتب عن (ظواهر كونية مخيفة) وعن (فتنة الأزواج والأولاد وتكريم الإنسان) وعن (الإسراء والمعراج) وعن (الحرية والديمقراطية).

أما الفصل الثاني عشر، فقد كان لموضوع (القرآن الكريم والعلم الحديث نظريات ومنجزات) وعن (أصل الحياة) وعن (حقائق علمية حديثة) وعن (ظواهر طبيعية) وعن (الإنسان الكائن الفريد) وعن (السبق إلى حقائق فلكية) وعن (كروية الأرض) وعن (أقطار السماوات) وعن (بدايات الكون ونهاياته) وعن (حداثة الكون والخلق). كل ذلك من خلال ما جاء به القرآن الكريم وأثبته العلم والمكتشفات فيما بعد، وهذا يدل على كون القرآن من عند الله، وأن الرسول الكريم هو نبي الله.

أما الفصل الثالث عشر، فقد تناول موضوعات (الروح والحياة بعد الموت) من خلال ما أورده القرآن الكريم. كما تحدث عن (الحياة بعد الموت) وعن (أسرار كونية لم تكتشف بعد).

أما الفصل الرابع عشر، فقد كان لموضوع (الإنسان والحياة الآخرة في القرآن) وعن وصف (حياة الآخرة) وعن القيامة والمصير البشري) وعن (النفس الإنسانية).

أما الفصل السادس عشر الأخير، فقد تناول موضوع (حفظ القرآن، تلك المعجزة الأزلية).

وأخيراً نستطيع القول: كتاب (القرآن ومحمد) من الكتب المهمّة جداً، توجه به الكاتب المفكر الدكتور يوسف جاد الحق، إلى الآخرين، كي ينقلهم من الظلمة للنور، ومن الجهل إلى الحقيقة، ومن الشك لليقين. وكما يقول الناشر لهذا الكتاب: إنه دراسة أكاديمية جامعة عاشت في عقل الكاتب ووجدانه سنوات طوالا، فما رأت النور إلا عبر القنوات العلمية الموثوقة التي تجعل من العقل إماماً، ومن الفكر منهجاً، ومن العلم معياراً... كيلا تحيد المعاني عن صراطها، وكيلا ينتصر الجزء على الكل فما قر المكتوب إلا على الأنساب الشريفة والظواهر الحقة، والصريح كالضوء.

نعم لقد أوجز الناشر كلامه، بكلام، جامع، مانع، بليغ، عن هذا الكتاب، الذي يستحق ذلك.

221

ظاهرة (القناع الفني)
الدكتور خليل الموسى نموذجاً

ناهض حسن "فائز العراقي"

الشاعر المتِقنع "خليل الموسى" و"القناع" هو الشاعر المتنبي.المتكئ هو شاعر فارس معاصر، والمتَكأ عليه هو شاعر فارس أيضاً، وقديم.

المتكئ المعاصر حي وحاضر بين ظهرانينا، والمُتَكَأ عليه غادر الدنيا وعلى صهوة جوادهِ، وهو الرمز التاريخي، شاعر العرب، والبشرية العظيم، المتنبي،.

المتكئ تميز بالصدق، ونظافة المواقف في زمن التشيؤ والخنوع، وفي زمن الثقافة الاستهلاكية الرخيصة، والمتكأ عليه شاعر صادق أيضاً في انفعالاتهِ وتطلعاته ورؤاه، بل هو الشاعر الذي تماهى مع الصدق وكان منسجماً مع ذاتهِ حتى اللحظة الأخيرة، فدفع الثمن الأغلى ـ الحياة ـ نتيجة لذلك: "الخيل والليل والبيداء تعرفني/ والسيف والرمحُ القرطاس والقلمُ"!!.

وشعر بدون صدق المشاعر والعواطف لن تكتب لـه الحياة، ولن يعيش طويلاً!!، أما حقل الموهبة وتطوير الأدوات الفنية والرؤى الفلسفية والفكرية فيأتي لاحقاً.

وقديماً قالوا: "الذي يخرج من القلب يقع في

القلب".

ظاهرة أو تقنية: "القناع الفني" التي استخدمها شاعرنا الموسى هي ظاهرة فنية وأسلوبية حديثة استخدمها العديد من الشعراء العرب المعاصرين، ومنهم: رائد الشعر العربي الحديث: السّياب، الذي كان الأسبق في استخدام الرموز والأساطير التاريخية: عشتار، تموز، السيد المسيح، النبي أيوب... الخ، والشاعر الرائد عبد الوهاب البيّاتي، وقد اشتهر باستخدامه للرمز التاريخي الشهير: الشاعر "عمر الخيّام" وهو من أبرز الرموز التي استخدمها وأكثرها فاعلية، إضافة إلى رموز تاريخية قديمة أخرى، كالحلاّج والمعري، وديك الجن، وطرفة بن العبد، وأبي فراس الحمداني، والمتنبي، والأسكندر المقدوني ومن الرموز المعاصرة: جيفارا ـ وهملت ـ وبيكاسو ـ وهمنغواي ـ وجواد سليم ـ والبير كامي ـ وناظم حكمت ـ وعائشة ـ ومن المدن والأماكن التاريخية: الفرات، دمشق، نيسابور ـ مدريد ـ قرطبة ـ وغرناطة، وغيرها.

كما كان البياتي هو الأسبق في التنظير لهذه التقانة الفنية: "القناع": مفهومها، أهميتها، وضرورتها الفنية والرؤيوية والفكرية، فهو يقول عن ذلك".....أوجدت هذا الأسلوب الشعري الجديد الذي أعبّر به، لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوزالحاضر، وتطلّب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية، ولقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة، والقناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجرداً من ذاتيتهِ أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاتهِ، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردّى أكثر الشعر العربي فيها......"(1).

أما الناقد ـ الشاعر الدكتور خليل الموسى فيقول عن مفهوم القناع ما يلي: "....والقناع في الشعر المعاصر وسيلة درامية للتخفيف من حدة الغنائية والمباشرة، وهو تقانة جديدة في الشعر الغنائي لخلق موقف درامي أو رمز فني يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات، يستعيرها الشاعر من التراث أو من الواقع ليتحدث من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم إلى درجة أن القارئ لا يستطيع أن يميز تمييزاً جيداً صوت الشاعر من صوت هذه الشخصية،فالصوت مزيج من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية، ولذلك يكون القناع وسيطاً درامياً بين النص والقارئ، وهو وسيط فيه من الشاعر مثل ما فيه من الشخصية التراثية التي يمثلها القناع، لأن التفاعل بين الطرفين يضفي على الرمز الفني وضعاً جديداً ودلالات جديدة، ولا سيما أن صوت الماضي يندغم فقي صوت الحاضر، ويندغم صوت الحاضر في صوت الماضي للتعبيير عن تجربة شعرية معاصرة......"(2).

وبالإضافة إلى السّياب والبياتي اشتهر شعراء عرب آخرون في استخدام هذه التقنية ومنهم: أدونيس في قناعه الشهير "مهيار" وخليل حاوي في قناعه "السندباد" وأمل دنقل الذي استخدم العديد من الأقنعة: كسبار تكوس، والمتنبي، واليمامة، وحسّان عطوان في قناعه "المعري" وعبد القادر الحصني في قناعه: "ابن الفارض" وغيرهم كثر.

أما شاعرنا خليل الموسى فيستخدم تقنية "القناع الفني" في قصيدتهِ الطويلة: "ثلاثية الدم والنار في أسفار المتنبي"

. وهي عبارة عن ديوان شعري كامل ..

يعتني الشاعر كثيراً في تكوين البنية العامة لهذه القصيدة الطويلة ذات المستويات والأصوات المتعددة، وذات المناخ الدرامي وهو مناخ يتزاوج فيه الغنائي بالدرامي، والذاتي بالموضوعي.

كما يعتني بعملية إخراجها وهندستها، وهذا يدل على أن عامل الوعي والقصدية حاضر هنا بقوة، إلا أن هذا التخطيط الفكري المسبق لم يؤثر على انسيابيتها . في الأغلب الأعم . وعلى شعرية النص وتوهجه وألقه الفني، ما خلا بعض المقاطع والعبارات . وخاصة في القسم الثاني منها . التي استغرقها الشرح والتفسير والمباشرة، وهو ما سَنُسلط الضوء عليه لاحقاً.

تتكون بنية القصيدة من ثلاثة أقسام، هي على التوالي:

"أوراق مجهولة لأبي الطيب المتنبي، واعترافات أبي الطيب المتنبي بعد خروجه من حلب، ومقاطع من كتاب المتنبي لعيني الأميرة في حلب" لذلك سميّ الشاعر عنوان قصيدتهِ بـ "ثلاثية" الدم والنهار في أسفار المتنبي.

القسم الأول منها: "أوراق مجهولة لأبي الطيب المتنبي" يتميز عن القسمين الأخرين لأنه يحتوي على: افتتاحية وخاتمة وعلى ملاحق وإشارات، وحواشٍ وهوامش وتفصيلات؟

يستوقفنا في البدء عنوان هذا القسم ويثير بعض الأسئلة: هل هناك أوراق مجهولة للمتنبي حقاً؟ أوليست حياة وأشعار الشاعر معروفة للجميع؟

ترى هل اكتشف شاعرنا الموسى بعض الأوراق المجهولة عن حياة وشعر المتنبي؟. أم أنه يلجأ إلى لعبة فنية إيهامية تستهدف المغامرة والتجريب . وهذه نقطة تسجّل لصالح الشاعر . من أجل الإضافة، ومن أجل إتمام ما لم يقله المتنبي بروح ورؤى وأساليب جديدة؟

أظن ذلك . فالموسى يعمد إلى هذه اللعبة الإيهامية لكي يخلق رؤى جديدة نجهلها نحن، رؤى تعيد اكتشاف ما لم يقله المتنبي، أو ظلّت غامضة وجائلة في أعماقه الجوانية، وجاء الشاعر المعاصر ليكشف الغطاء عنها وينقلها من حيّز المجهول إلى حيّز المعلوم، وكأن شاعرنا المعاصر أراد اكتشاف الشعرية الغائبة عند المتنبي. وهذا في حد ذاته . أي الإيهام . وإعادة الاكتشاف من اشتراطات وتوظيفات هذه التقانة الشعرية الحديثة: "القناع الفني".

سأركز في دراستي لظاهرة "القناع الفني" هنا على المسألة الأكثر جوهرية، وهي: الدلالات والرؤى الجديدة التي يقدّمها لنا الشاعر في نصهِ المعاصر من عملية "تقنعه" هذه ومن عملية إسقاطه للرمز التاريخي على واقعنا العربي المعاصر. وأرى أن "القناع" ليس لـه أية وظيفة أو أهمية إذا قام الشاعر "المتقنع" بإعادة إنتاج أو شرح وتفسير النص أو الرمز التاريخي بأسلوب معاصر، ومهما بلغ من جمالية الشكل فإن "القناع" لن يأخذ أهميته التاريخية وضرورة الفنية والفكرية إذا لم يفتح لنا آفاقاً رؤيوية جديدة، وإفاءة الواقع المعاصر. بمعنى آخر، إذا لم يكن "القناع" وسيلة لإكساب الواقع العربي المعاصر دلالات جديدة، أو وسيلة لإسقاط التراث على واقعنا المعاصر يؤدي إلى ربط الماضي بالحاضر ويفتح أفقاً للمستقبل، بما يشكل إضاءة وكشف بين لهذا الواقع في آنيتهِ وصيرورته وتحولاتهِ . فما فائدة هذه الوسيلة أو التقانة الحديثة إذن؟!!

هذه هي الوظيفة الأكثر أهمية من وراء استخدام

هذه التقانة.

شاعرنا الموسى في قصيدته الطويلة هذه ينجح "عموماً" في فتح هذه الرؤى والدلالات والآفاق الجديدة أمامنا.

الشاعر يتقمص شخصية المتنبي ويشعرنا أن الراوي والذي يتحدث بضمير المتكلم هو المتنبي، ويخفي الشاعر ـ الراوي ذاته هنا في لعبة إيهامية مستفيداً من تقانة "القناع الفني".

ففي "افتتاحية" القسم الأول من القصيدة يتماهى الشاعر مع الشعر باعتباره جوهراً للوجود مؤكداً على أن أقانيم الشعر هي: الحب والحلم، والنور، والجمال، والحرية.

لنقرأ لـه هذا المقطع الرائع الذي يدل على ذلك:

((يا شعرُ ليلُكَ في الجراحِ نهارُ
وعلى دروبِكَ ترتمي الأقدارُ
في ضفتيكَ لقاءُ كلِّ مُتيمٍ
وعلى سطورِكَ حالمٌ بحّارُ
لكَ صفحةٌ في الحلم ناصعةٌ الرؤى
حبرٌ يُسَطَّرُ والرؤى أقمارُ
أبصرتُ فيكَ ملامحي ومنازلي
وقبورُ أهلي سَيَّجَتْها الدارُ
فمددتُ للزيتون أجنحةَ المدى
للطير حلمٌ ... للندى أوتارٌ
للعاشقينَ تفيّؤوا أحلامَهمْ
للغائبينَ وما لهم أعذارُ... ص 5 ـ 6)).

واضح هنا لكل قارئ فطين أن الشاعر المتَقّنع به يرى أن الشعر هو رمز للأمل والضوء والخلاص الإنساني: ((ليلُكَ في الجراح نهارُ))، بل هو الذي يُشكّل الهوية، ويشكّل جوهر الكينونة الإنسانية، وعمقها التاريخي: ((أبصرت فيك ملامحي ومنازلي/ وقبور أهلي سيجتّها الدارُ)). والشاعر يضيء واقعنا العربي المعاصر في عملية إسقاطه هنا: ((إيه أميرَ المتعبينَ فإنني/ صرحٌ نوى في جانبيهِ دمارُ ص 6)).

الإضاءة المعاصرة هنا هي أن الشاعر يُخاطب الشعر "أمير المتعبين" مؤكداً على أنه البنيان الكبير و"الصرح" الذي تهدم والذي يَعصِفُ به الدمار في "جانبيهِ".

هنا يتجسد أمامنا أهمية "القناع" ووظيفته الفنية والرؤيوية، حيث يستطيع المتلقي عن طريق عملية الإسقاط والتأويل الدلالي إلى أن يصل إلى جوهر "الدلالة" المعاصرة التي أرادها الشاعر، وهي أن واقعنا العربي المعاصر عبارة عن كيان كبير تهدم، وثمة الرمز التاريخي "كافور" وهو يشير في دلالتهِ المعاصرة إلى الحاكم العربي الجائد: ((كافور يمهلني ويهتك رايتي.....ص 7)).

يمكن القول إن أقسام القصيدة الثلاثة تتمحور حول ثنائية اليأس والأمل ـ الثورة والنكوص ـ الموت والحياة ـ الانتصار والهزيمة.

وعبر جدلية الصراع بين هذين القطبين المتنافر ين اليأس ـ الأمل يتنامى التوتر والبناء الدرامي ـ ويأخذ تجليات فكرية عديدة، فتارةً ينصر الأمل ـ وتارة نقيضه، في عملية جدلية تبادلية متصاعدة. هذا هو الخيط الدرامي الأساسي الذي ينتظم بنية القصيدة ويحكم قانونيتها وآليتها الداخلية، وعملية تطور وتحوّل عناصرها الداخلية باستمرار.

وهذه هي "الثيمة" الأساسية التي يتمركز حولها كامل البنيان الفكري للقصيدة.

بعد "الافتتاحية"يُقَسم الشاعر الأول إلى ستة

مقاطع. وفي هذه المقاطع تتعدد "الدلالة" المعاصرة وتتنوع. ويتنامى الخيط الدرامي عبر الثنائية التي ذكرناها، ففي المقطع الأول نقرأ قلق الشاعر: ((مُلقى أنا والأرض هاوية" / على قلقي ص 7)). وفيه نقرأ "الدلالة" المعاصرة الجديدة: ((باعوا دمي بدراهمي/ بدراهمي باعوا قصيدي/ نخوتي.... ص8)).

تأويل الدلالة هنا هو أن غالبية الحكام العرب المعاصرين باعوا دم المواطن وثمة "الدلالة" المعاصرة وهي معالجة الصهيونية، بل الخضوع المطلق لمشيئتها، والاستخداء المشين للإرادة الأجنبية حيث يتسابق الحكّام العرب الخاضعون لتقبيل يد الأجنبي المهيمن، أي أمريكا: "بلد الكبار" وهم يعانون التفرقة والضعف والانهيار: ((صالحوا الروم الغطارسَ/ واحتموا/ تحت السرادقِ والبيارق والرغاب..../ مالوا إلى أهوائهم / فتنابذوا/ ومضوا إلى أوكارهم/ فتصايحوا وتصالحوا وتسامحوا/ من ها هنا مرّت/ وما مرّت خيولهم/ وما مرّت عزائمهم/ سوى سفر إلى بلد الكبار تعلّموا/ وتعلّموا لثم الأيادي والثياب ص 8 ـ 9)).

وثمة "دلالة" أخرى وهي إدانة الشاعر المُتَقَنّع للحكام العرب الذين عسكروا مجتمعاتهم، وقضوا على كل بارقة وعسكراً تحت التراب داهموني عسكراً فوق التراب/ وعسكراً تحت التراب/ ....ص9)).

في المقطعين الثاني والثالث نلاحظ أن الشاعر كرّس هذين المقطعين للتماهي مع الشعر والقصيدة عبر "القناع" المذكور. ((الشعر مائدتي/ ومائدتي لكل مهاجر/ ص10)) و((الآن تحتفل القصيدة ترفع الأنقاض عن أعراسها ص11)).

وفي المقطع الثاني يعرض الشاعر بأشباه الشعراء: ((فكيف تكاثر الشعراء في زمن الغبارِ...ص10)).

وبعد عملية الصراع بين قطبي الزيف ـ الحقيقة أي الشاعر المزيف والشاعر الحقيقي، نقرأ في خاتمة القصيدة انتصاراً للأمل وللقصيدة باعتبارها المنقذ وطريق الخلاص: ((فإذا انتفضت قصيدةً/ فأنا الطريق إلى الشذا/ وأنا الطريقُ إلى الرؤى / وأنا الطريق... ص11)).

في المقطع الثالث ثمة "الدلالة" المعاصرة الجديدة وهي أن العربي أضاع طريقه: ((من يرفع الأنقاض عن جسدي / أنا العربي سارت في الورى / أحزانه/ ضاع الدليلْ؟! ص13)).

وثمة "الدلالة" التي تشير في خاتمة المقطع إلى انكسار الإنسان العربي، وموت احلامه، وتقييد حريته: ((وقصيدتي مرهونةٌ/ في قمقم/ دفنوه في يمّ قتيل.....؟! ص14)).

في المقطع الرابع تأكيد على الخراب الذي يعصف بأمتنا العربية: ((قمر لضاحية الخراب))، إلا أن "الدلالة" الجديدة هي أن الشاعر يفتح لنا كوة للأمل من خلال استنجاده بالقمر الذي يوسع الأصداء.... ص 14)).

وثمة "دلالة" أخرى، وأمل للنهوض بالواقع العربي من خلال عملية الصراع وفتح الآفاق أمام "الرجاء": ((وأنا أمد العمر من سنة إلى سنة /لعل طيوفه تأتي مهادنةً / لعل قصيدتي/ تمتد من زمن الرجاء/ إلى الرجاء ص 15 ـ 16)).

في المقطع الخامس يناجي الشاعر المتقنَع به: "المتنبي" الرمز التاريخي "خولة" وهي أخت القائد

العربي الشهير سيف الدولة الحمداني، والمتنبي كما هو معروف تاريخياً كان يلمح ولا يُصرح بحبه لهذه الأميرة العربية: ((قمر لمولاتي/ لمولاتي أريج الأقحوان / لها هسيس البيلسانِ/ دمُ النوادرِ والبيادر والحقولِ/ لها معلّقة الشموس، لها معلقة البدورْ/ ذهب لمولاتي / لمولاتي عبيرُ الحلم/ في حلم الصدورْ ص 18 - 19)).

ثم نقرأ الدلالة الجديدة في خاتمة هذا المقطع حيث يفتح الشاعر لنا أفقاً للأمل، و"الدلالة تشير إلى الإصرار والمقاومة والعناد بالرغم من انكسارات الواقع العربي، أما الشموخ فيمثله الشعر الذي تشير إليه مفردة "القافية" هنا، ودم الشاعر، ودم المضحي المسفوك من أجل الحرية هو الذي يصل بناإلى طريق الشعر، بل هو الذي يشكل جوهره وروحه: ((هذا دمي علّقْتُهُ أيقونةً/ هذا دمي فوق المنابر والنوافذ والسطوحْ..... هذا دمي بيت لقافيةٍ/ لقافية جموح.... ص 21)).

في المقطع السادس نقرأ الدلالة الجديدة: ((كان السجال قصيدة/ خرجت على عكازتين/ لا الليل يسعِفه/ ولا صوت القصيدةِ/ يحمل الأعياد في جنباته/...ص 22)).

وهكذا نرى أن رؤية الشاعر يتناوب فيها الأمل واليأس، فتارة ينتصر العناد والمقاومة والأمل كما مدّ بنا قبل قليل، وتارةً ينتصر اليأس، وهو ما يشير إليه قولـه: ((قصيدة خرجت على عكازتين))، فالاستناد إلى الرمز "عكاز" يشير إلى حالة الضعف والخور والواقع العربي "الأعرج"!!.

كما نقرأ "الدلالة الجديدة" التي تشير إلى هشاشة الواقع العربي المعاصر، وهذه الهشاشة تدل عليها مفردة "الرمل" وعملية الخداع هنا كما هو واضح متبادلة بين الذات والواقع.

ونلمس بعد ذلك حالة نفسية رهيبة تنوء تحت وطأتها الذات الشاعرة القلقة والتي تقع في منطقة: "المابين" أو المنطقة البرزخية الفاصلة بين الأرضي والسماوي، فلا هي تحطّ على الأرض ولا هي تنطلق نحو السماء في رحاب الحلم.

"حلب" معشوقة الشاعر لا تداوي جراحه ولا تعيد حلمه إليه ولا هو يستطيع أن يواسي نفسه في البعد عنها.

وهكذا فإن النقيضين يفعلان فعلهما في تمزيق البنية النفسية للشاعر، ويمنعان عملية توحد وانسجام الذات مع واقعها، أو شرطها المادي الموضوعي، ويظل التنافر بين الداخل والخارج هو سيد الموقف لنقرأ هذه الأبيات التي تدل على ما ذهبنا إليه: ((أجوبُ ديارها في البالِ/ أذكرها/ فلا حلبٌ تعيد قصائدي / وتعيد قافيتي/ ولا قلبي يواسيني / فكيف أشيدُ للأحلام / أسوارَ تدانيها / وكيف أمدّ للأيام / أعراساً تُعزّيها... ص23)).

وفي خاتمة المقطع السادس، وبعد صراع مرير بين النقيضين: الأمل، واليأس، ينتصر اليأس بشكل واضح حيث يموت الشعر، وبموتهِ يموت الحلم الإنساني ثم تموت الحياة!!.

لنقرأ: ((فلمن أغني / والقصائد عند دائرة السّكون!؟/ لهبٌ يواهمني/ وحلمي فوق قافيةٍ يموتْ.....ص 24))؟

إلا أن الشاعر يفاجئنا حقاً مولداً دلالة جديدة في "خاتمة" القسم الأول من القصيدة، أي بعد المقطع السادس مباشرة، وهنا تكمن جدلية العلاقة الحية بين النقيضين، حيث تبادل الأدوار، وتحول المواقف

والحالات: الدلالة الجديدة هي انتصار الأمل والحلم الإنساني، وهذه الدلالة تشير إليها المفردات والعبارات التالية: ((السيف الصارم/ اللهب المشعشعِ/ النهار/ القريض غير المسوّر/)).

عملية الإسقاط هنا تشير إلى أن الواقع العربي مهما بلغ من سوداوية وانحطاط إلاّ أن هناك أملاً وثمة طريقاً للخلاص، ما دام هناك إمكانية لتحرير "القصيدة" من قيودها: "غير مسوّرة"، وبالتالي تحرير الإنسان العربي، والحلم الإنساني بشكل عام من القيود التي تحول دون عملية انطلاقهِ لنقرأ لـه ما يشير إلى ذلك: ((هذا أنا في الليل سيفٌ صارمٌ / لهباً يشعشع في مداه نهار/ وأعبّ من خمر العيون قصيدتي/ لتزيدني من دفئها الأشعارُ/ حتى إذا رجع الكلام مردداً/ وتناقلته إلى الدنى الأوتارُ/ هتف القريضُ وكان غير مسوّرٍ/ وتلألأت في حضنهِ الأسرارُ/ ص 24 ـ 25)).

بعد ذلك نقرأ ثلاثة ملاحق، وسبع إشارات، وخمسة هوامش وتفصيلات، وهذه كلها عبارة عن ملاحق للقسم الأول من القصيدة.

في الحقيقة إن شاعرنا الموسى استخدم تقانة نادرة الاستعمال في الشعر العربي المعاصر، وهي تقانة جديدة استخدمها بعض الشعراء العرب في نصوصهم المعاصرة،إلا أن النقد العربي ـ حسب معلوماتي ـ لم يطلق ـ حتى الآن ـ مصطلحاً نقدياً يناسب هذه التقانة الجديدة، لذا بادرتُ بتسميتها تقانة: ((الهامش ـ المتني)) لأنها تنطلق كفاعلية ودور ووظيفة من جدلية المتن ـ الهامش. أما محاولة تسميتها بتقانة "الهامش" من قبل البعض فأعتقد أن هذه التسمية غير دقيقة لأن الهامش هنا سوف يصبح معزولاً عن متنهِ، بينما أن حقيقة وظيفتهِ ودوره تؤكد أن الهامش يدخل هنا في حلب وجوهر القصيدة ويؤدّي دوراً فاعلاً وأساسياً في ديناميتها وآليتها الداخلية، ولا يقل دوره في الفاعلية عن أي جزء آخر من أجزاء القصيدة الأساسية أو متنها.

أي أن الهامش هنا ليس جزءاً تكميلياً أو إضافة زائدة، بل يتحول إلى جزء أساسي من البنية العامة للقصيدة.

أما النقد الفرنسي المعاصر فيستخدم مفهوم "ملاحق المتن" كما يؤكد الدكتور خليل الموسى، ولكنني أردت أن يكون لنا العرب مصطلحنا النقدي الخاص الذي قادتنا الحاجة إليه.

للملاحق هذه وظيفة أساسية وهي إضاءة معالم النص والمساعدة في اكتشاف بنيتهِ وآليتهِ الداخلية، وهي بمعنى من المعاني قولٌ على قول.

من هنا تستمد هذه التقانة ضرورتها الفنية والرؤيوية، إلا أن هذه الضرورة تنتفي إذا لم يجد الشاعر المعاصر استخدامها في تعميق وإضاءة دلالات النص نفسهِ.

بعبارة أخرى أن الملحق هنا يتموضع في نسيج النص نفسه من خلال جدلية المتن ـ الهامش فيأتي لتعميق الدلالة والرؤية الشعرية.

في الملاحق 1، 2، 3، ينجح الشاعر في تعميق الدلالة وإضاءة النص ـ وحسب قراءتي ـ وقد تتعدد القراءات هنا، فإن الشاعر قد رفع القناع في هذه الملاحق الثلاثة.

ففي الأول والثاني استخدام ضمير المخاطب "أنتِ" : ((لا تقرئي تعب الصخور))، وفي الثالث فعل الأمر اقرأ أي " أنتَ"، وذلك بدلاً من ضمير المتكلم

وهوالضمير الذي يستخدمه عادة الشاعر المتقنع به. لنقتطف لكم هذا المقطع من الملحق الأول:

((لا تقرئي تعبَ الصخورِ

فإنني

منذُ الخليقةِ أستعيدُ بكائي

أمشي

فتأخذني البلادُ لنخلةٍ

مقطوعةِ الأقدام والأثداءِ... ص25)).

برأينا أن غالبية "دلالات" هذه الملاحق هي استمرار لدلالات المتن المختلفة: التعب، الحزن، الانكسار، اليأس، الأمل، الصمود. ولكننا نقرأ أيضاً بعض الدلالات الجديدة التي تسهم بإضاءة النص وتعميق الدلالة، وهنا تحديداً تنبع ضرورة استخدام هذه التقنية الفنية: "الهامش ـ المتني"، كقوله: ((هم سلموني غيلةً/ وأنا الذي علقتُ قافيتي/ لهم جرَساً/ وأدنيتُ الجواب.../ هتكوا نجومي / ألبسوني جبّة الليلِ المسوَّرِ/ بالأفاعي والذئاب/ وأنا الذي فصّلت من جسدي/ لهم خزّ الثياب... هتكوا نجومي/ أحرقوني دميَةً/ وأنا الذي أورثتهم/ مجداً، وأحنيتُ الرقاب.../ ص29)).

الدلالة الجديدة هي أن الذات الشاعرة ـ المُضحي يفضح مدى الخراب الذي أصاب واقعنا العربي المعاصر.

فالذات المضحية تعمل كل شيء من أجل التضحية في سبيل إعلاء شأن الأمة العربية، ولكن بعض أبنائها وبالرغم من هذه التضحية والفداء يحطمون و"يهتكون" من يسهم في بناء مجدهم المعاصر، وهذه هي المصيبة.

أي أن الأمة تعاقب أبناءها الذين يسعون من أجل إعلاء شأنها وتقدمها!!، فياللمفارقة!!.

أما الدلالة الجديدة الأخرى فهي إن الشاعر بعد أن رفع قناعه يقوم برثاء الشاعر المتقنع به "القناع" أي المتنبي، فيقول ((كبدي عليكْ.../ هم سلموكَ بقبلةٍ/ ومضوا إليك/ متعطشين لحكمة/ هم ألبسوك من الرواية ما يباع وما يعارْ)).

ونقرأ في الإشارة رقم "2" هذه الدلالة المعاصرة، "فكافور" الرمز التاريخي هو رديف الحاكم الجائد في عالمنا المعاصر الذي يحمل أبناء وطنه مسؤولية استخدائه وخضوعه للأجنبي المهيمن، ثم يقوم بنقد القائمين على هذا الوطن العربي الكبير الذين يكرمون "المارقين" والطفيليين المعتاشين على دم الشعب: ((كان كافورُ يحملنّي عنانته/ يخبيء سيفَه/ بين الرمالِ/ وتشتكيني للرمال الأرغفة...... وطني يقدم وجبة عربية/ للمارقين على زوايا الأرصفة... ص 32/)).

أما في الهامش الأخير رقم"5" فنقرأ الدلالة الجديدة، وهي أن الشاعر الذي رفع قناعه، واستخدم الضمير الغائب "هم" يؤكد على الشاعر المعاصر، الفادي المُضحي لأمته، يكون مصيره الموت والقتل، ومفردة "القافية" هي التي تشير إلى أن "المُضحي" هو الشاعر، لنقرأ هو الهامش: "وجدوه معطوناً/بقافيةٍ تسيلُ دماً/ بعاصفةٍ تَصُدُّ يداً/ بدائرةِ قتيلْ..../ وجدوهُ مصلوباً على دربِ الصهيلْ... ص 37". القسم الثاني من هذه القصيدة بعنوان: "اعترافات أبي الطيب المتنبي بعد خروجه من حلب" وهنا يحاول الشاعر المعاصر المتقنع قول ما لم يقله المتنبي بعد خروجه من حلب، أو محاولة تَمثُّلُ ما كان يعتلج بدواخل هذا الشاعر ـ الفارس من مرارةٍ وألم بعد مغادرتهِ مدينته الحبيبة ـ حلب ـ .

يُمكن القول دونما تردد أن بعض المقاطع

الشعرية في هذا القسم تؤكد على أنه أقل مستوى من القسم الأول وذلك من الناحية الفنية والجمالية.

وقبل أن نُبيّن وجهة نظرنا النقدية ـ وهي نسبية على أية حال ـ نرغب أن يشاركنا الشاعر خليل الموسى نفسه، أي مُبدِع هذا النص، وكذلك القرّاء في قراءة هذه المقاطع الشعرية التي يخبو فيها الوهج والألق الشعري بسبب التقريرية والمباشرة والشعاراتية والشرح والتفسير: لنقرأ لـه: (تُوَقَّع لحن وداعِكَ/هذا زمان التخاذل. هذا زمان التنازلِ. هذا زمان الفسوق. زمانْ العقوق. تُوقّع: هذا زمان الصدى والردى والمنام. تُوقِعُ هذا زمان "السلام"/ توقعُ: هذا زمان الرجال/ رجالِ الكلامْ... ص 42 ـ 43".

لا أعتقد أن القافية أو الإيقاع الجميل هنا قادران على إنقاذ هذا المقطع من مباشرتهِ وضعف مستواه الفني ـ الجمالي. لنقرأ أيضاً قولـه: "أنا جائعٌ أيها المتخمون/أنادي على النزفُ/لا تخرجوا من بيارقكم/من خنادقكم/ من ملاجئكم/ أنادي القصفُ/لا تخرجوا خاسرين.../أنا حائم أيها المفطرون/أنادي على الهاربين من الشعراء: هلموا/لقد بدأ الهتكُ/قد بدأ الفتكُ/لا تخرجوا من قصائدكم/من حدائقكم/بدأ الشعرُ/لا ترجوا خائبين... 46 ـ 47".

إن مثل هذه المقاطع لا ينفي وجود بعض التوهجات والتألقات الفنية في القسم الثاني، إلاَّ أن توهجه الفني لا يُقارن بالسويّة الفنية في القسمين: الأول والثالث.

أعتقدُ أن تسليم الشاعر ذاتَهُ لشرط التخطيط والقصدية والوعي في بناء القسم الثاني أثّرَ سلباً على انسيابية القصيدة، وإذا كان قد أطلق العنان لمخيلتهِ في القسم الأول والثالث وحلّق في سماوات الإبداع والابتكار الذي تجلّى في بناء وتشكيل العديد من الصور المتوهجة فنياً، فإنه في القسم الثاني وبسبب ـ المبالغة في الوعي والقصدية ـ لم يستخدم الطاقة التخييلية لديه بشكل خلاّق ومبدع، وظلّ الخيال هنا حبيس الواقع والفكرة.

وإننا إذ نتفق مع الدكتور الناقد خليل الموسى في تنظيره لبعض اشتراطات تقانة "القناع" ومن ضمنها كما يقول: "قصيدة القناع هي شعر الوعي والصناعة، فالشاعر يختار بوعي كامل قناعه، ويُشذّب الحدث ليتناسب وتجربته، ويراقب عمله مراقبة تامة..." (3)

لكن المبالغة في استخدام الوعي ـ حسب رأيي ـ أو هذه المراقبة التامة تؤدي في أحيان كثيرة إلى أن تكون على حساب الإنسيابية في النص، أو على حساب التدفق الشعوري والعاطفي. والشعر بقدر ما هو وعي، هو عاطفة أيضاً، بل أنني أُقَوّم عنصر العاطفة والشعور والرعش الوجداني ـ على حد تعبير الأستاذ يوسف سامي اليوسف ـ على عنصر الوعي في عملية الإبداع الشعري. والحالة المثلى حسب رأيي هي إيجاد حالة من التوازن النسبي بين الوعي واللا وعي، العقلي والعاطفي، الأرضي والسماوي، حتى ولو كُنّا نستخدم تقانة "القناع" وما تستلزمه من تخطيط ووعي مسبق.

إذن السبب الجوهري ـ كما أرى وقد أكون مُخطِئاً ـ يعود إلى عدم تفجير الطاقة التخييلية التي يمتلكها الشاعر الموسى دونما أدنى ريب، وذلك أثناء لحظة الكتابة الشعرية التي هي لحظة فيها من خصوصية الإبداع والإلهام الذي لا تقوى أية عبارة أو مفهوم بوصفه بدقة نهائية، أو التعبير عنه بشكل مطلق وجازم.

لأن لحظة الإلهام الشعري هي مزيج هائل من الحدوس والرؤى والتشوّقات والعواطف والتخييل والوعي واللا وعي والتجربة الفردية والواقع.. الخ، وهذه اللحظة - أعني تفجّرها أثناء توافر الصاعق الشعري هي التي تقود الشاعر إلى مكامن النور، أي الشعر. هكذا أرى المسألة كشاعر أولاً، وناقد ثانياً.

وإذا عدنا إلى موضوع "الخيال" فهو كما يعرف جيداً صديقنا وزميلنا الناقد - الشاعر خليل الموسى أحد أهم العناصر الجوهرية الداخلة في عملية البناء الشعري، وهو مُنتِج الصورة ومصدرها. وحول الخيال يتفق النقاد القدامى والمحدثون على أهميتهِ الحاسمة، بل إن النقاد والمفكرين القدامى قد سبقوا النقّاد الغربيين المحدثين في ذلك، فهذا ابن سينا يقول في مفهومهِ للشعر: "الشعر كلامٌ مخيّل..." (4).

وهذا القرطاجني يقول عن مفهومه للتخييل: "والتخييل: أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المتخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو هو ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض..." (5).

وهذا الناقد الحديث المبدع يوسف اليوسف يقول عن أهمية الخيال: "... ولا ريب في أن الخيال عنصر لابد منه للشعر الناضج، وهذا ما عبر عنه القرآن الكريم حين قال عن الشعراء بأنهم: ﴿في كل وادٍ يهيمون﴾، ولئن كان العقل اكتهالاً، أو اكتمالاً، فإن الخيال طفلي، أسطوري، أو من شيعة الحُلم والتصوف والاستسرار، وإذا ما كان الواقع مُلكاً للضرورة، فإن الخيال وطن الحرية، أو هو تلك الفاعلية التي بواسطتها يتم إطلاق سراح النفس، أو يتم تحريرها من الحتمي والمنطقي والمحدود..." (6).

أما شلي الإنجليزي فيقول عن الشعر، إنه "تعبير الخيال عن نفسه.." (7).

والكاتب هازلت يتحدث عن مفهوم الشعر وأهمية الخيال باعتباره عنصراً حاسماً فيه، فيقول: "هو لغة الخيال..." (8) لا أريد أن أستطرد أكثر في توضيح أهمية الخيال ودوره الحاسم في عملية البناء الشعري، فالدكتور الناقد خليل الموسى المعروف بسعة الإحاطة، والذائقة والوعي النقدي الرفيع، والممارسة النقدية الحداثوية المتطورة، هو الأخبر في ذلك، وأنا واثق من أنه لو قرأ بعض مقاطع القسم الثاني بروِيّة، وبعين الناقد - الخبير لتوّصل دون أي عناء إلى ضرورة مراجعة هذه المقاطع، وربما عمد إلى تشذيبها وتطويرها.

وعلى أية حالٍ، هذه وجهة نظري، وقد يأتي من يخالفنا في وجهة النظر النقدية هذه، أو من يُصوِّب آراءنا بصدد هذه المسألة، التي هي في النهاية قابلة للاجتهاد وتعدّد زوايا النظر.

وإذا ما عدنا إلى الدلالات الجديدة في القسم الثاني وهو جوهر دراستنا لبنية وتقانة "القناع". نرى أن هذا القسم يزخر أيضاً بالعديد من الإسقاطات على واقعنا العربي المعاصر، فنقرأ هذه الدلالة الجديدة التي يؤكد من خلالها الشاعر على أن ليس هناك منقذ أو مخلِّص يُستجارُ به من العواصف التي اجتاحت واقعنا العربي المعاصر، ما دام أغلب فوارس هذه الأمة ركعوا وتصاغروا للأجنبي: "فلا ملجأ يُستغاثُ به من هديرِ الرمال/ولا ناصرٌ في بلادٍ فوارسها راكعة... ص44".

ثم نقرأ هذه الدلالة الجديدة التي يدين فيها الشاعر حالة الابتذال التي وصل إليها بعض الشعراء

العرب المعارين الذين كل همهم مديح السلطان الجائر، وقصائدهم "المتخشبة" التي غادرتها الدماء النابضة بالحياة، هؤلاء الشعراء أذّلوا أنفسهم، وأهانوا "القصيدة أيضاً" حينما كتبوا تلك القصائد التي لا نكهة ولا لون لها، قصائد محددة السمات والمواصفات سلفاً، قُدّت لتناسب مقاس الممدوح: "السلطان"!!.

لنقرأ هذا المقطع الدال: "وكيف يغني المغني/وكيف يُعبّر كيف يقولُ: لماذا القصيدة صارت خشب!؟؟/ وكيف العروبة صارت عرب!؟؟/وكيف المغني الضرير يُعدُّ الذهب/؟؟! يُعيد الرُّتَب!؟؟/يُسوِّي القصائد عند الطلب!؟؟... ص 46".

ثم نقرأ الدلالة التي يريد الشاعر من خلال "تقنعه" إدانةَ الأجنبي، وكذلك الحكام العرب الجائرين، وهو يستفيد من الرمز التاريخي "خولة" أخت سيف الدولة الحمداني للتعبير عن هذه الدلالة، فلنقرأ: "فما لي سوى الرمز يا خولتي/ومالي سوى الرمز يا دائمه.../فكيف أصد الطواغيتَ عني وعنكِ/وكيف أرُدُّ سيوف العدا الصارمة!؟؟/ ص50 ـ 51".

ومن خلال الاتكاء على ذات الرمز "خولة" يدين الشاعر القمع الفكري والجسدي الذي يتعرض له المواطن العربي المعاصر: "بعيداً../بعيداً رأيتُ لخولة حصناً تُسيّجه الطعنات/رأيتُ لخولة سجناً/ومقصلةً/جسداً عارياً/... رأيتُ بساطاً يُمدُّ ومقصلةً للساني ورأسي/.. ص 57".

قلنا إن ثنائية اليأس ـ الأمل، الانكسار ـ النهوض، الحرية ـ القمع، هي السائدة في الأقسام الثلاثة لهذه القصيدة، وفي القسم الثاني يدور الصراع الشديد بين هذين القطبين المتنافرين وتكون الغلبة في خاتمتهِ للأمل والحرية والنهض: "لن أغادر قصرك سيدتي/قبل أن يرحل العابثونَ/ويرحل كلُّ الطغاة/وكلُّ الغزاة/وكلُّ الرعاع../ ص 63".

في القسم الثالث من القصيدة: "مقاطع من كتاب المتنبي لعيني الأميرة في حلب"، يعاود الشاعر المُبدِع خليل الموسى تألقه الفني الذي بدأه في القسم الأول.

وتستعيد مخيلتَهُ عافيتها وحيويتها، تنطلق من إسار وقيد الصنعة والتكلّف والفكر المباشر إلى رحاب السماوي، والحُلمي، والانسيابي، والوهج الشعوري، مع استمرار فاعلية الوعي والتخطيط ولكن ليس الصارم.

بوسعنا هنا أن نورد القارئ الكريم عشرات الصور الإشراقية واللمحات الفنية الرائعة التي يزخر بها القسم الأخير "الثالث" والتي تدل على جموح المخيلة وانطلاقها ورحابتها، والتي تُثبت وجهة نظرنا النقدية هذه: صور فنية مبتكرة ومركبة، تختزن طاقات إيحائية مدهشة، وتزُاوج بين الأرضي والسماوي، العاطفي والعقلي، المجرد والمحسوس.

أما على المستوى اللغوي فهناك انتقالة واضحة من اللغة المباشرة التقريرية إلى اللغة الفنية المجازية الموحية، لغة إشراقية تتخللها العديد من الانزياحات المدهشة التي تدل على تمكّن الشاعر من هذه الأداة الفنية الحاسمة.

لنقرأ له المقطع الشعري رقم "12" وليتذوقَهُ القارئ الكريم أولاً، ثم نواصل تسجيل ملاحظاتنا النقدية عنه:

"قال لي:
جالساً تحت سقفِ الحنينِ
وفوق سطوحِ الهيامْ
أرتوي غيمةً للكلامِ

تهبُّ عليها طيورُ الكلامْ....

سار بي عبرَ يمٍّ طويلٍ

طويلٍ

وما حطنّي طائرُ الليلِ

وما حطنّي طائرُ العشقِ

إلاَّ على نزفٍ في الشآمْ

جالسٍ في الهيامْ... ص 72 - 73".

إذا كانت القافية في بعض مقاطع القسم الفائت "الثاني" قد لجمت المُخيلة، فإنها في هذا المقطع وغيره من مقاطع القسم الثالث أدت إلى تَفتُّح هذه المخيلة وتوهجها الفني وأضفت على القصيدة جمالية إيقاعية ساحرة، كما أنها استجابت - أي القافية - للضرورة الفنية والجمالية التي خُلقت من أجلها، بوصفها عنصراً فنياً وبنائياً يُسهم في تعميق البنية الفنية والجمالية للنص. أي أن القافية هنا ليست قيداً يلجم المخيلة والإبداع، بل هي عنصر فني يساعد على تفتح الطاقة التخييلية.

بمعنى آخر أن البنية الصوتية "الدال" تأخذ حضورها المتميز في بناء النص وتمنحه المزيد من الإشراق الفني والجمالي.

ونلاحظ أيضاً التدفق الشعوري والعاطفي في هذا المقطع والمقاطع الأخرى من القسم الثالث، وهذه الانسيابية الرائعة التي تفلت من شراك الوعي والقصدية المُسبقة والمُخطط لها. أوليس الشعر انسياباً وتدفقاً عاطفياً وشعورياً في بعض تجلياته؟؟!.

الصور مركبة هنا وتَزاوج بين المجرد والمحسوس، فنقرأ الظواهر الحسية التالية في المقطع الآنف الذكر: "سقف" و"سطوح" و"غيمة" و"طيور" و"يم" و"الليل" و"نازف" و"الشآم". كما نقرأ الظاهرتين المجردتين: "الحنين" و"الهيام"، وبذلك يكون الطابع الحسي هو السائد في بناء الصورة.

لا نستطيع في هذه الفسحة تناول جميع الصور المُشرقة بالتحليل والتقويم، لذا سنكتفي بذكر بعضها تاركين للقارئ اللبيب والمبدِع تذوقها: يقول الشاعر في هذه الصورة المركبة المبتكرة والمدهشة: "شهوتي نجمةٌ في الفضاء/أكلتها السماء ص 77". ونقرأ هذه الصورة المتألقة فنياً: "قال لي: هابطٌ صاعدٌ/في درج الكلام/نخلتي جثةٌ/وفضائي ركام... ص 71".

وهذه الصورة ذات الطاقة الإيحائية الكبيرة التي تُعلي من شأن الشعر باعتباره رديفاً للحرية والحلم والعشق، وباعتباره كشفاً وحدساً ورؤيا: "سألوه: لماذا تموت القوافي/إذا احترقت عند أدراجِها/وردةُ العاشقين....!؟ ص 70".

ويزدحم هذا القسم بالعديد من الإسقاطات المدهشة التي تكسب واقعنا العربي المعاصر دلالات جديدة، ومن الملاحظ أن الشاعر هنا يستفيد من بنية "التكرار" واللازمة الشعرية: "قال لي" مُتَسلحاً بخبرة عالية في بناء البنية الدرامية، وتصاعد التوتر الدرامي في النص حتى بلوغ غايته المرجّوة.

وكما هو معروف فإن تقانة: "القناع" جاءت أساساً لتمنح النص بعداً درامياً يُخَفِف الغنائية أو يزاوج بينها وبين الدرامي والملحمي.

فنقرأ هذه الدلالة الجديدة التي تدل على حالة الموات التي يمر بها واقعنا العربي المعاصر: "نخلتي جثة/وفضائي ركام ص 71". "فالنخلة" ترمز إلى الخصب والعطاء وبالتالي الحياة وقد تحولت إلى جثة، و"الفضاء" يرمز إلى الحرية التي تحولت بسبب القمع واستباحة الأجانب لنا إلى محض أنقاض.

ثم نقرأ "الدلالة" التي تؤكد على حالة الضياع

والتمزق التي تمر بها أمتنا العربية بعد غياب "الدليل": "قال لي: أينَ.. أين الطريق!؟".

ونقرأ "الدلالة" التي يُعبر فيها الشاعر عن تجدد الأمل والخصب والنماء، وهكذا نلاحظ انتقاله من اليأس إلى الأمل عبر حركة صراعية مستمرة ومتجددة بين النقيضين، وبالتالي فهذا هو جدل الحياة ذاته، "سأغني لزيتونةٍ في الهضابِ/أغاني الفصولِ/أغني أغاني الحقول/لسنبلةٍ/تنحني/كلما ناح في الكلماتِ رهينٌ/ وأنَّ القصبْ.../ ص 73".

فحرف "السين"، والفعل المضارع "أغني" يفتح "الدلالة" نحو المستقبل، والذات الشاعرة التي تعاني من هذا الركام العربي الشامل لا تستسلم لشرطها الموضوعي بل تحاول فتح كوة للتجدد والانبعاث والخصب وهذه المعاني تشير إليها مفردة "زيتونة" أما "الأغاني" فتشير إلى الفرح والتجدد. ثم نقرأ "الجلالة" التي يُعبّر فيها الشاعر عن انتقاده "للخليفة" أي الحاكم العربي المعاصر، وهو ما يؤكد فيها انقطاع الصلة بين الحاكم والشاعر. وفي هذه "الدلالة" أهمية كبرى ينتصر فيها الشاعر للشعر والحلم والحرية، وهو يقرّ أن الاثنين: الحاكم والشاعر، يملكان السلطة، الأول سلطة القوة والجاه والنفوذ وبالتالي فهو كينونة قائمة بحد ذاتها، والثاني ـ أي الشاعر ـ يمتلك "سلطة" الروح والجمال والخير. والشاعر في نهاية المآل ينتصر للشعر ودوره وفاعليتهِ التاريخية الأكثر أهمية وديمومة، فالحاكم سلطة مؤقتة تنتهي فاعليتها بعد انتهاء دورها في الحكم، أما الشاعر والشعر "فسلطة" دائمة لها صفة الثبات والديمومة والفعل في التاريخ والمستقبل معاً.

نحن هنا بالطبع نستثني من حكمنا هذا الحاكم العادل، والشعري، الذي يُعبّر عن مصالح شعبه وأمتهِ وتطلعاتها في العدل والحرية، والذي يذود عن حياضهما بوجه الغازي الأجنبي، فهذا له دور إيجابي في التاريخ وله قدرة الفعل المتجدد أيضاً ولاسيما إذا كان يحمل مشروعاً فكرياً تنويرياً تحويلياً قادراً على تحويل الواقع ونقلهِ من الأدنى إلى الأعلى، وتحويل حالة شعبه وأمتهِ من التخلف إلى التقدم والتطور.

ثم نقرأ "دلالة" جديدة بالغة الأهمية هنا وهي تصدق على واقعنا العربي وتتطابق معه منذ هزيمة حزيران حتى احتلال بغداد من قبل قوات الاحتلال الأجنبي في نسيان عام 2003.

والشاعر يرى ـ وهو صائب في رؤيتهِ ـ أن سبب كوارثنا هو التمزق في صفوفنا، وحالة القمع والاستلاب التي يعاني منها المواطن العربي "فالروم" أي المحتل الأجنبي لم يكن قادراً على اجتياح أمتنا وغزوها لو لم يطعن العربي أخاه العربي:

"رايتي مزّقتها المذابح/رومٌ هناك وروم هنا/فعلى شفتيَّ دمٌ عربيٌ/يُسلِّمني لدمٍ عربيٍّ الإخاء... وأنا لبكاء البكاء... ص 77 ـ 78".

لنقرأ له المقطع "14" الذي يؤكد الدلالة المذكورة:

"قال لي:
ليس بيني وبين الخليفة إلاَّ الرُتَّبْ...
فأنا حُلمُ قافيةٍ هَدهَدتْها الدّنانُ
أنا حلمُ عاشقةٍ لا تبوحُ الحنينَ
أنا سيدُ الليل والشعر والأمنياتْ...
وأنا سيِّدُ الأغنيات...
وهو السيِّدُ المستجابِ الطلبْ

ليس بيني وبين الخليفةِ إلاَّ الرُّتب ص 74".

ونقرأ هذه "الدلالة": التي تؤكد سودواية واقعنا المعاصر: "مات صبح الرجاء ص 81".

وكما هو شأن الحياة في جدلها الدائم فكذلك هو شأن النص الذي هو صورة وماهيّة تُعبّر عن جوهر الحياة، فإن هناك دائماً "الأمل" الذي يتصارع و"اليأس"، وهناك دائماً "البياض" وصراعه ضد "السواد"، والنص يفتح لنا كوّة هذا الأمل من خلال مفردة "الشباب"، لنقرأ لـه ما يؤكد ذلك: "ربما استعيد شبابَ البحار التي غازلتني/شباب القفار التي حَمَلْتني/ شباباً سوايْ../ربما أستعيد شبابَ الفصولِ التي رافقتني/وخانت دمايْ... ص82".

وبعد هذه الحركة الصراعية المريرة والمستمرة بين هذين النقيضين، وبعد تعدّد الصولات والنتائج وتبادل الأدوار بين الهزيمة والنصر تقودنا رؤية الشاعر النهائية في خاتمة القصيدة إلى "الدلالة" التي تؤكد موت المغني، موت الرائي، موت الحلم، موت الشاعر الذي ضَيّعَتْهُ: "لحاظ الأميرة" والذي قاده واقعنا المعاصر إلى الموت:

"قال لي:

لا تقيموا عليه الصلاةَ الأخيرةْ

جسدٌ عابرٌ

ضيّعتْهُ على الطرقاتِ

لحاظُ الأميرةَ

قال لي:

لا تقيموا عليه الصلاةَ الأخيرة ص 95".

إن هذه القصيدة ذات الطابع الملحمي والدرامي المتعدد الأصوات والمناخات والرؤى: "ثلاثية الدم والنهار في أسفار المتنبي" والتي يستخدم فيها الشاعر تقانة "القناع" تؤكد على تميّز شاعرنا خليل الموسى وتفرّده الفني والرؤيوي، وهي تطور نوعي في تجربتهِ الشعرية، بل هي علاقة مُميّزة في الشعر السوري والعربي المعاصر.

مصادر ومراجع

(1) ـ ديوان البياتي/ج2/دار العودة /بيروت/ ص 405 ـ 407.

(2) ـ الدكتور خليل الموسى /بنية القصيدة العربية المعاصرة/اتحاد الكتاب العرب/دمشق/2003/ ص 209 ـ 210.

(3) المصدر السابق /ص 232/.

(4) ـ مجلة المعرفة السورية /العدد 385/ص 1721.

(5) ـ الدكتور عبد الله الغذامي/ص 16/ الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية/النادي الأدبي الثقافي/1985/جدة/المملكة العربية السعودية/.

(6) ـ يوسف سامي اليوسف /القيمة والمعيار/مساهمة في نظرية الشعر/دمشق/دار كنعان/2000/ ص 35 ـ 36.

(7) ـ مجلة المعرفة السورية العدد 385/ص 172/.

(8) . المصدر السابق / ص178/.

236

محمد الشبوكي شاعر الثورة الجزائرية

مأمون الجنان

إن الشعر العربي في عمومه وعلى تعدد مضامينه واختلاف صوره ومظاهره يعد من ثروتنا الأدبية التي تجمعنا في توحد دائم الاتصال والترابط الذي يتحول إلى قوة مما يجعل لهذه القوة مدلولات حيوية، وإذا كان الشعر انتفاضة وجدانية وشدوا روحياً وأريجا ينبعث من تجاويف القلب فيكون الشعر السياسي هو أكثر ألوان الحياة الأدبية مواكبة لواقع المجتمع هادفا إلى ترسيخ مكانة الفئة التي ينتمي إليها الشاعر السياسي.

وتساعد الصورة النضالية في إلقاء الضوء على الحركات السياسية التي أثرت الأدب في الكثير من النواحي وقد انعكس تأثيرها على الشعر بصورة خاصة فالشعر فن متصل بالوجدان وموضوعه الإحساس والشعور ومجمل عواطف النفس البشرية وغايته الإثارة والإيحاء والارتفاع بالذات عن الواقع ورتابته بقيمه التعبيرية الجمالية، فالشاعر لا يتعرض للاعتبارات السياسية من زاوية العلم ولا يعرضها بأسلوب العالم ومنطقه وإنما يضفي عليها من فنه ليجعلها جزءاً من القوة الروحية في المجتمع ويكسبها من حرارة قلبه وأعماقه لتنفعل في النفوس وتستجيب لمؤثراتها.

فالشاعر من حيث الأسلوب هو الباعث على التأمل المحرك للعواطف وهو لا يخاطب العقل بالقياس والمنطق وليست غايته الإقناع بالجدل والبرهان بل يسلك إلى ذلك سبيل التأثير الشعوري الوجداني الذي

يمتلك النفوس بالأخيلة البيانية والصور البليغة فيلجأ إلى التضخيم والمبالغة ويختار العبارة الدالة مكتفياً بالإشارة والتلميح تدون الإحاطة والاستقصاء.

يتألف ديوان الشاعر السياسي المجاهد محمد الشبوكي من 200 صفحة تقريباً ويحتوي على 121 قصيدة بين: وطنية منها: لبيك يا ثورة الشعب . إلى النصر هبوا . جيش التحرير الوطني . قم وأنشد.

ودينية منها: المجد في القرآن . عودوا إلى القرآن . مناجاة هلال رمضان . ليلة القدر.

وأناشيد ثورية منها: دولة الشعب . من ملحمة الثورة . وأصل جهادك . لولا نوفمبر . جزائرنا . نشيد الجهاد.

ومقطوعات اجتماعية تحمل في طياتها ذكريات ومناسبات ذاتية مرت في حياة الشاعر الكبير ثم قصائد إخوانية وجهها: إلى الصديق المبروك . والشيخ المتصابي، ثم قصائد متنوعة الأهداف والأغراض.

لكن بعد الإعلان عن بداية الثورة الجزائرية ضد المستعمر الفرنسي في الأول من نوفمبر / تشرين الثاني 1954م كان لابد من نشيد يردده الثوار في كثير من المناسبات حتى في المعارك فكان نشيد (جزائرنا) الذي ألفه المناضل محمد الشبوكي الأثر الكبير في نفوس المناضلين والجميل في الأمر أن هذا النشيد لم يزل يردد عند كل مناسبة وطنية ويحفظه الكبير والصغير إلى الآن بالإضافة إلى النشيد الوطني الجزائري (قسماً).

نسب الشاعر: هو محمد بن عبد الله الشبايكي الملقب الشبوكي من أسرة آل الشبوكي الحميدية من قبيلة اللمامشة الذي ولد عام 1916م بمنطقة ثليجان التابعة لدائرة الشريعة في ولاية تبسة.

علمه وشيوخه: تتلمذ بادئ ذي بدء لوالده فحفظ جزءاً من القرآن الكريم ثم التحق بكتّاب الأسرة فحفظ القرآن كله وعدداً من المتون العلمية والمتنوعة ومجموعة من أشعار العرب القديمة.

وفي أوائل الثلاثينيات انتقل إلى واحة نفطة بالجنوب التونسي لتلقي المبادئ العلمية عن شيوخه الأجلاء نذكر منهم: الشيخ محمد بن أحمد . والشيخ إبراهيم الحداد . والشيخ محمد العروسي العبادي . والشيخ التابعي بن الوادي رحمهم الله جميعاً وجزاهم عن بث العلم والمعرفة أحسن الجزاء، وفي عام 1934م تحول الشاعر إلى تونس العاصمة لمواصلة الدراسة بالجامعة الزيتونية إلى أن أحرز شهادة التحصيل سنة 1942م.

أبرز المحطات في حياته: عاد من تونس إلى وطنه وانخرط في سلك التعليم في المدارس الحرة تحت إشراف جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في كل من: مدرسة تهذيب البنين والبنات بمدينة تبسة، ومدرسة الحياة في مدينة الشريعة، ومدرسة التربية والتعليم بمدينة باتنة، وفي الوقت عينه كان مشاركاً في النضال السياسي الوطني وعضوا عاملاً في حركة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ثم عضوا في مجلسها الإداري في فترتها الأخيرة.

ألقت القبض عليه السلطة الفرنسية في شباط عام 1956م بسبب نشاطه الثوري وزجت به المعتقلات وفي العام نفسه كان قد ألف نشيد جزائرنا وهو في سجنه الذي بقي محتجزاً فيه مدة ست سنوات حيث أفرج عنه يوم 13 آذار 1962م.

بعد خروجه من المعتقل عاد إلى مهنة التعليم كأستاذ ثانوي وواصل نضاله في صفوف جبهة التحرير الوطني وشارك في المجالس التالية:

1. المجلس الإسلامي الأعلى عضوا
2. المجلس الشعبي البلدي لبلدية الشريعة رئيساً
3. المجلس الشعبي الولائي لولاية تبسة عضواً ثم رئيساً
4. ونائباً بالمجلس الشعبي الوطني في فترته الثالثة.
5. كان عضواً قيادياً في حزب الشعب بمنطقة الشرق الجزائري.
6. كان مناضلاً في المنطقة المدنية لجبهة التحرير الوطني.
7. لـه ديوان مطبوع من قبل المتحف الوطني للمجاهد.

ولقد أجاد الشاعر محمد الشبوكي فكان أحسن دعاية للثورة الجزائرية وأشنع تصوير لأعدائه فألهب بقصائده النفوس إلهاباً وأيقظها من غفلتها إيقاظاً،وهو الذي هيأ النفوس لتغيير الواقع وجعلها تستهين بالموت، ومن أهم قصائده نشيد الثورة:

جزائرنا يا بلاد الجدود
نهضنا نحطم عنك القيود
ففيك برغم العدا سنسود
ونعصف بالظلم والظالمين
سلاماً سلاماً جبال البلاد
فأنت القلاع لنا والعماد
وفيك عقدنا لواء الجهاد
ومنك زحفنا على الغاصبين
قهرنا الأعادي في كل واد
فلم تجدها طائرات العماد
ولا الطنك ينجيهم في البواد
فباؤوا بأشلائهم خاسئين
وقائعنا قد روت للورى
بأنا صمدنا كأسد الشرى
فأوراس يشهد يوم الوغى
بأنا جهرنا على المعتدين
سلوا جبل الجرف عن جيشنا
يخبركم عن قوى جأشنا
ويعلمكم عن مدى بطشنا
بجيش الزعانفة الآثمين
بجر جرة الضخم خضنا الغمار
وفي الأبيض الفخم نلنا الفخار
وفي كل فج حمينا الذمار
فنحن الأباة بنو الفاتحين
نعاهدكم يا ضحايا الكفاح
بأنا على العهد حتى الفلاح
ثقوا يا رفاقي بأنا النجاح

سنقطف ثماره باسمين

قفوا واهتفوا يا رجال الهمم

تعيش الجبال ويحيا الشمم

وتحيا الضحايا ويحيا العلم

وتحيا الدماء، دماء الثائرين

وقد جاء في تعريف هذا الديوان الذي قام بطباعته المتحف الوطني للمجاهد بالجزائر:

"يتشرف المتحف الوطني للمجاهد أن يضع بين يدي القارئ الكريم هذا الكتاب القيم الذي بدون شك سيسهم في إثراء المكتبة الوطنية والثقافية الإنسانية ويضيف لبنة إلى صرح تاريخ شعبنا العريق في النضال والتضحية". المتحف الوطني للمجاهد عام 1995.

وقد قدم السيد محمد الطاهر فضلاء لديوان الشاعر فقال: وبعد فها هو الديوان بين يدي فما المطلوب مني أن أقدمه من هذا الديوان؟ الشعر في الديوان؟ أم شاعر الديوان؟ وكلا الأمرين صعب المرتقى عسير الوصول فيه إلى غاية المرتجى... فمحمد الشبوكي هو ذاك الصوت الذي أضناه الشوق وبرحه الجوى وخنقته العبرة من الأسى فغدا يحاكي في زفراته أنين العود المتقطع الرنين المكدود الصوت المبحوح الأنفاس والنغم:

هذه صورتي وهذا شعري

عبرا عن حقيقتي وضميري

في محياي قد بدا لون إحساسي

وضاعت مسرتي وحبوري

وبقلبي الخفوق ينبوع شعر

في قوافيه غبتطي وسروري

وقد رد الفضل في طبع وإخراج هذا الديوان إلى اثنين:

الأول: الأستاذ الفاضل بشير فاضلي رئيس مركز الحسابات بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية بقسنطينة.

الثاني: ولده البار الدكتور سعدان شبايكي أستاذ الاقتصاد بجامعة قسنطينة ـ سابقاً ـ أما الآن فهو رئيس ومدير المركز الجامعي د. يحيى فارس بالمدية، وقد كان لي شرف لقائه يومي 14 ـ 15 أيار 2006 في الملتقى الدولي حول التعليمية والبيداغوجيا والعلاقة بين الجامعة والمحيط، الذي كان تحت الرعاية السامية لوزير التعليم العالي والبحث العلمي. وقد شكرهما في أبيات ودعا لهما بالتوفيق والنجاح في أعمالهما فقال:

أبا الفضل الأخلاق شكرك واجب

علي فخُذْه فالوداد معطرا

ودمت نصير الضاد تعلي لواءها

وتبغي لها في الصبح أن تحمد السرى

ويا ولدي سعدان عشت موفقا

إلى الخير ممدوح الخصال موقرا

ترافقك الحسنى بكل ثنية

ويلقاك نجم السعد دوما مبشرا

وقد أهدى الشاعر الشبوكي هذا الديوان إلى

الشعب الجزائري الوفي لثوابته ومقوماته الأصلية والذي كان على موعد مع التاريخ في ثورة التحرير المباركة فاسترجع حريته واستقلاله وسجل مواقف بطولية تردد دويها في أقاصي العالم وأدانيه. وإلى أرواح أولئك البررة الذين قدموا أرواحهم فداء للجزائر.

الشريعة 5 محرم 1415هـ الموافق 15 جوان 1994م.

وجاءت مختلف قصائد هذا الديوان بمواضيعها واتجاهاتها ومفرداتها الجزلة القوية والتزامها التقاليد والأصول الأساسية للشعر العربي تدل على مكانته العميقة البعيدة المدى والتي تدعو إلى هذا الأصل الأصيل دون أن تقف في معارضة الصور الشعرية الحية المترقرقة الزاهية بألوان زنابقها الحمراء والقرنفلية..

مع التشدد في ملازمة المعارف وذلك الأسلوب الناعم في أحاديث الهمس، فالشاعر وإن جأر وجاهر بأفكاره المبدئية المرتبطة في مذاهب الشعر العربي بالأصلاء من شعرائه كقولـه في ذكرى ابن باديس:

قم ليوم العلم واهتف بالنشيد
واقتبس شعرك من عبد الحميد
واذكر الأمجاد من تاريخه
فهو للأمجاد ذو سفر مجيد

فإن الشاعر الأصيل الوثيق الصلات بخصائص الشعر العربي على مدى مراحله هو شاعر يحنو ويحن، إلا أنه يذود بنفسه ذيادا قاسياً صارماً يخطو فيه خطو شيوخ الصوفية وشعرائها وتتلمس تلك العزائم الشداد في مثل قولـه في ملحمة الثورة:

حي على الجبال أخي وحي على المدفعا
وأحمد إلهك شاكراً متخشعا
واهتف بأبطال الجهاد منوها
بالشعب قد أبلى البلاء الأروعا

وكان شاعرنا قوياً فتيا شديد الوقع في عنفوانه رفيع المقام في استنهاض الهمم يجلجل ويشدو:

أيها العرب يا بنى الثورة الكب
رى ألسنا ذوي النفوس الأبيه
أين إيماننا وغيرتنا المثـ
لى وأين الفدا وأين الحميه
ما لنا اليوم يستبد بنا الضيـ
م ونرضى في أرضنا بالدنيه
هذه القدس قبلتنا الأو
لى ومهد الهداية النبويه

ويقول السيد محمد الطاهر فضلاء: وأشهد أني ما قرأت لشاعرنا الكبير شعره عن تونس وأهلها إلا اعترتني هزة لا أدري ما هي من بين الأحاسيس:

حي عني إن زرت تونس يوما
دار ليلى واقرأ عليها السلاما
وتلطف وقل لها إن قلبي
في هواك لما يزل مستهاما
أنت يا دار موئلي ومزاري

وسأبقى أغشاك عام فعاما

فيك وقعت مزهري وتخير

ت قصيدي وصغته أنغاما

ويقول أيضاً:

يا تونس الأنس يا أرض الجمال

ويا مهد الفنون ويا روض التلاحين

تحيتي يا بلادا قد شغفت بها

منذ الشباب.. وإني جد ممنون

أحباب تونس إني ما نسيتكم

ذكراكم بقيت دوما تناجيني

ويقول الشاعر محمد الشبوكي: إنه سلك في هذه المجموعة الشعرية طريقة الوضوح في الشكل والمحتوى كما أشار في المقدمة صفحة (10) وهي الطريقة التي ارتضاها الشاعر في نظم الشعر بعيداً عن أسلوب الرمزية وما يؤدي إلى التهويم في آفاق ضبابية تجعل من المضمون فارغاً متلاشياً مع السراب حسب رأيه، فالشعر في نظره هو ما كان معناه يسبق لفظه في الوضوح والإشراق فيطرب لـه السمع وتهتز لـه النفس وإلا فهو كما قال الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي:

إذا الشعر لم يهزك عند سماعه

فليس خليقا أن يقال لـه شعر

كما أن الشعر شذى ينبعث من زهرة إلى زهرة ينبغي أن يكون بريئاً من كل ما يشوب العفوية والبراءة وقد حاول شاعرنا الكبير محمد الشبوكي . طبعاً بقدر الإمكان . أن يكون وفياً لمنهجه الذي ارتضاه لنفسه ويقدم العذر عما يتخلل بعض هذه المجموعة الشعرية من النقائص فيقول:

"عذري هو أنني أتعاطى نظم الشعر لا لأظهر براعة فيه أو تفوقاً، ولا أقصد من ورائه إلا تلبية الضمير وترضية النفس وترجمة الخواطر.

وقد نظمت هذه القصائد في أوقات متباعدة حيناً ومتقاربة أحياناً في الزمان والمكان فنظم بعضها في المعتقلات أثناء الثورة الجزائرية المباركة وبعضها الآخر نظم بعد إشراق شمس الاستقلال أما ما نظمه الشاعر قبل الثورة فقد ضاع كله كما قال:

"فبعد إطلاق سراحي من المعتقلات ورجوعي إلى المنزل لم أجد مكتبتي التي أملكها فقد عبث الجيش الفرنسي الذي احتل المدرسة التي كنت أديرها والمسكن الذي كنت أسكنه بجانبها وعاث فساداً في كل ما تركت في المدرسة والمنزل ولا غرابة في ذلك، و يتساءل الشاعر منذ متى كان جيش الاحتلال الفرنسي يحترم الثقافة أصلاً؟؟".

شرفات

هدايا بحجم الهول

زهير جبور

اقتنى عربنا في الخليج أسلحة متطورة، اشتروها من أمريكا بالعديد من المليارات، الآن وبعد كل هذا العمر يمكن القول بأنهم سلحونا، ويشير الخبراء إلى أن المواد المشتراة قد جرّدت من الامتيازات الصناعية الخاصة بها، . أي بما معناه . أنها لا تحمل "التكنولوجيا" المتوافرة فيما يقدمونه لإسرائيل، وعلى ذلك فإن حاولوا إطلاق الصاروخ من قاعدته، وإن انطلق فهو غالباً لن يفعل، لأنه سيتوه عن طريقه بسبب البرمجة العكسية المزودة بها، وسيتم هذا بواسطة مصطلح "يا رب تجي في عينو" وهي نظرية قديمة استعملت في الحروب غير العقائدية.

تحسس إخوتنا هناك الجرح، وقدّروا ما نزف من دماء، وإن قارنوا ذلك بآبار نفطهم فسوف يفضلونها عليه، لكنهم وجدوا وهذا ما وجدوه فعلاً، اللاغطاء على من ينحني لغطرسة "رايس"، وتلك مخلوقة محدودة المفاهيم، سحاقية الشذوذ، بتركيبات نفسية لا أصول لها بعلم النفس البشري، تحمل سطحية واضحة تمارسها عبر أفق ضيق جداً، تساندها الآلة العسكرية

المرعبة، وهي تحدد مسار سير بعض أخوتنا العرب وتقودهم راضين، مستسلمين، فرحين، تجد مثلاً في قتل الأطفال، وتهديهم البيوت ما فيه مواجهة للإرهاب، وتفرض نظريات إدارتها لتجعل من معلمها المثلي "بوش" في حرب أمريكا ديمقراطية تفتقر إليها، وهاهو يقذفها في بيروت، وغزة، والعراق، والخيام، وقانا.

إنها الحرية والأمر الحتمي للسلام، إذاً لنجمع أشلاء الضحايا وهم يدفنون جماعياً، ولنقم احتفالنا الطقسي، ولننشد "هابي بيرز عمو بوش، هابي بيرز خالتو رايس".

هل شهدت البشرية عبر تاريخها أكثر رقة من هذا السمو، وعذوبة من تلك النسمات التي حملها الصيف الساخن بظلاله، وجداوله، وعصافيره المزقزقة تحت سماء لبنان وفلسطين والعراق وأنتم تعيشون هذا.

تلك هي نعمة أمريكا، غمرتنا بها عطفاً، وحناناً، وحرية، خاطبونا بلغة الحضارة التي يقيمونها، ولا أظن أن أحداً قد سبقهم إليها.

لا بأس أن يقتني أخوتنا أسلحة، وأرجو ألا يحولوها إلى معارض أسواقهم لتغدو لعباً كبيرة للأطفال.

ترى ألم يفكر هؤلاء أن مجزرة كالتي وقعت في لبنان يمكن أن تقع في أي بلد عربي؟ وإذا كان شرفاء المقاومة قد تصدوا لها بعنفوان، فمن الذي سيتصدى لاحقاً إن سقطت المقاومة؟ وماذا هيّأنا عربياً لمثل هذه المواجهة؟

ما جرى لم يكن له شبيهاً في الماضين وعلينا أن ندرك أنه الانعطاف الأكثر خطورة في مفهوم العيش المشترك بين أبناء الأرض، وهو الأخذ بالتصاعد اللاأخلاقي للحرب في كل مكان ودون استثناء، تحت شعار مكافحة الإرهاب، وقد وجدنا بين أشلاء شهداء قانا ما يرهب فعلاً، رأيناهم بعمر الزهور يموتون قصفاً وبأيديهم القنابل والمتفجرات، وكان الإرهاب يطل من عيونهم المندهشة موتاً، وهم ينظرون إلى السماء، هكذا يريدون إقناع الرأي العام الدولي، إن كان له رأي غير رأيهم، فهو المحسوم حتماً.

سوف نترحم على النازيين والبرابرة القدامى، ونتطلع إلى الجدد منهم، وقد قفزوا فوق كل منطق، وطمسوا مصطلحات قواميس البشر، والأديان، والأخلاق، والسلوك، ليحولوا الأرض إلى محرقة تطال كل حيّ فوقها، وما علينا إلا أن ننعي الكون، ففي ظل قيادات كهذه، لا خلاص إلا بالخنوع وانتظار الآتي من هيئة الأمم المتحدة، ومجلس الأمن، فالحوار أسكته الدمار، والقوة، والحشية، والهيمنة.

يؤسفني أن أنعي سلام الأرض، وحمامها، ومفكريها، وموسيقيها، وعلومها، وأدابها، والبديل ما تصنعه وحشيتهم فقط.

ولنقل إذا ما كتبت الحياة لأجيالنا القادمة أن لا يتنازلوا ويحافظوا على تاريخهم ويناضلوا من أجله.

وأتقدم باحترامي الكبير للصامتين من العرب على صمتهم والمتفرجين على ما يرون، وهذا لم يفاجئنا كثيراً، فقد اعتدنا على فعل الخيانة، ولم تسقط مقومات وجودنا.

لتنهض الأمة متقمصة روح شموخها، فهي لن تزول ما دامت متجددة تنتج أبطالاً للمقاومة، والاستشهاد، وهم يشقون طريقاً للنصر.